

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Bakalářská práce

Pavčina Vimmrová

Gao Xingjianova raná dramatická tvorba

Mezi avantgardou a tradicí

Gao Xingjian's Early Dramatic Work

Between Avant-garde and Tradition

Praha 2011

Vedoucí práce: Mgr. Dušan Andrš, Ph.D.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem „Gao Xingjianova raná dramatická tvorba – Mezi avantgardou a tradicí“ vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 2011

.....
Podpis diplomanta

Poděkování

Chtěla bych zde poděkovat především vedoucímu práce Mgr. Dušanu Andršovi, Ph.D., za věcné připomínky, ochotu a trpělivost. Děkuji také Pavlu Šidákovi za odborné konzultace.

Abstrakt

Gao Xingjianova raná dramatická tvorba – Mezi avantgardou a tradicí, bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Praha 2011, 51 str.

V první části této bakalářské práce autorka představuje ranou dramatickou tvorbu spisovatele Gao Xingjiana, a to v kontextu jeho esejistické tvorby a teoretických východisek. Věnuje se zejména čtyřem hrám – *Poplašenému signálu* (1982), *Autobusové zastávce* (1983), *Druhému břehu* (1986) a *Mezi životem a smrtí* (1991). Skrze ně přibližuje autorovy dramatické postupy: práci s různými osobami řeči, použití zcizovacího efektu nebo praktické uplatnění Gaoovy originální teorie „tří hereckých vrstev“.

Druhá část práce se věnuje nejvýznamnějším inspirativním zdrojům Gao Xingjianovy tvorby. V západní kultuře jde v první řadě o Samuela Becketta a Bertolta Brechta, v čínské o Pekingskou operu a čchanový buddhismus. Autorka dále porovnává vzájemné vztahy těchto inspirativních zdrojů (konkrétně vztah Beckettova díla ke čchanu a Brechtova díla k Pekingské opeře) a následně rozebírá jejich syntézu v Gao Xingjianově dramatickém díle.

Abstract

Gao Xingjian's Early Dramatic Work – Between Avant-garde and Tradition, bachelor thesis, Charles University in Prague, Faculty of Arts, Prague 2011, 51 pages.

In the first part of her bachelor thesis the author presents Gao Xingjian's early dramatic work within the context of his essays and his theoretical thoughts. The author focuses mainly on four plays – *Alarm Signal* (1982), *The Bus-stop* (1983), *The Other Shore* (1986) and *Between life and Death* (1991). In these plays she points out Gao Xingjian's dramatic methods, e. g. the work with different persons of the pronoun, introduction of the alienation effect or a practical employment of Gao's „theory of triplication“.

The second part of present paper introduces the most influential sources of inspiration in Gao Xingjian's work. In the West it concerns Samuel Beckett and Bertolt Brecht, while in China it's Chan Buddhism and Beijing Opera. The author subsequently compares a mutual relations of these sources of inspiration, namely she relates Beckett's works to the Chan and Brecht's works to the Beijing Opera. The final part eventually analyses a specific synthesis of the different sources in Gao Xingjian's dramatic work.

Obsah

Úvod a cíl práce.....	6
I. Gao Xingjian.....	9
1. Biografie.....	9
2. Gao Xingjianova esejistická tvorba a teoretická východiska.....	11
2. 1. Tvorba bez „-ismů“.....	11
2. 2. „Chladná literatura“.....	12
2. 3. Teorie „tří hereckých vrstev“.....	14
2. 4. Jazyk.....	16
3. Gao Xingjianova dramatická tvorba.....	18
3. 1. <i>Poplašný signál</i> (《绝对信号》, 1982).....	19
3. 2. <i>Autobusová zastávka</i> (《车站》, 1983).....	20
3. 3. <i>Druhý břeh</i> (《彼岸》, 1986).....	22
3. 4. <i>Mezi životem a smrtí</i> (《生死界》, 1991).....	23
3. 5. Ostatní dramata.....	25
II. Zdroje inspirace.....	27
4. Západní paralely.....	27
4. 1. Antonin Artaud a Jerzy Grotowski.....	27
4. 2. Samuel Beckett.....	29
4. 2. 1. <i>Konec hry, Šťastné dny a Rockaby</i>	30
4. 3. Bertolt Brecht.....	32
4. 3. 1. Stat' „Zcizující efekty v čínském hereckém umění“.....	32
4. 3. 2. <i>Me-ti : Kniha proměn</i>	33
5. Čínské zdroje inspirace.....	35
5. 1. Čchanový buddhismus (zen).....	35
5. 1. 1. Čchanové tázání <i>gong'an</i> (<i>kóan</i>).....	35
5. 2. Pekingská opera <i>jingju</i>	37
5. 2. 1. Herecký prvek <i>liangxiang</i>	38
5. 3. Huang Zuolin a styl <i>xieyi</i>	38
III. Sdílený prostor, rozdílné perspektivy.....	40
6. Gao Xingjianovo <i>Mezi životem a smrtí</i> a Beckettovy <i>Šťastné dny</i> a <i>Rockaby</i>	40
7. Bertolt Brecht a Gao Xingjianova „teorie tří hereckých vrstev“.....	43
IV. Gao Xingjianův „tradiční modernismus“.....	45
Závěr.....	47
Literatura.....	48

Úvod a cíl práce

K formulaci tématu této bakalářské práce vedl fakt, že mezi nejvýznamnějšími (západními) inspirativními zdroji Gao Xingjianovy (高行健) dramatické tvorby byli Samuel Beckett a Bertolt Brecht. Brecht převážně v oblasti teoretické, Beckett pak v oblasti tvůrčí a filosofické. Oba tito autoři mají podle četných zdrojů jistý vztah k čínské kultuře, jakkoliv každý z nich naprosto odlišný, a lze se domnívat, že i to mohlo být podstatným důvodem Gaova zájmu o jejich dílo.

Těžištěm této práce tedy bude zkoumání opodstatněnosti předpokladu, že se Gaův modernismus, silně ovlivněný moderními západními dramatiky, v zásadě blíží k východiskům tradiční čínské kultury. Tento předpoklad může na první pohled působit paradoxně. Když však uvážíme, do jaké míry byla kontinuita čínské kultury ve 20. století narušena, jeví se jako možný důsledek, že v Číně 60. až 80. let mohlo být snazší najít k některým jejím prvkům cestu nepřímou skrze moderní západní autory, kteří se od dob osvícenství nechávali Dálným východem bohatě inspirovat.

Ačkoliv Gao z tradiční čínské kultury otevřeně čerpá, jeho dílo se obvykle neřadí mezi takzvanou „literaturu hledání kořenů“.¹ Tíhnutí ke kulturním kořenům se u něj zdá být především intuitivní, navíc se čínské prvky v jeho tvorbě neoddělitelně mísí se západními modernistickými přístupy. Kromě toho sám Gao řazení k jakékoliv škole nebo literárnímu směru odmítá.²

Je všeobecně známo, že na nejznámější Brechtovu dramatickou teorii – princip zcizovacího efektu,³ autora a teoretika dramatu přivedla návštěva představení Pekingské opery⁴ *jingju* (京剧) v podání Mei Lanfangova souboru, který v roce 1935 hostoval v Moskvě. Brecht svoji inspiraci čínským herectvím popisuje ve stati „Zcizující efekty v čínském hereckém umění“,⁵ jíž se budeme věnovat níže. Jeho vztah k čínské kultuře se zřetelně projevuje i v několika dramatech, jako je například *Dobrý člověk ze Sečuánu a Kavkazský křídový kruh*,⁶ a také v méně známém *Tuiovském románu* a fragmentární „filozofické próze“

1 *Xungen wenxue* (寻根文学), hnutí mladých čínských autorů usilující od 80. let o oživení moderní čínské literatury skrze návrat k archaickým kořenům čínské civilizace, konkrétně se k tomuto hnutí řadí například Mo Yan nebo Jia Pingwa.

2 Viz například Gao Xingjianův esej „Bez -ismů“ (*Mei you zhuyi* 《没有主义》, 1995).

3 V originále *Verfremdungseffekt*, anglicky pak *alienation effect*.

4 Nejde o zcela přesný termín, například D. Kalvodová dává přednost doslovnému překladu „metropolitní divadlo“ (Kaldová 1992, s. 185), přesto se zde budeme držet výrazu „Pekingská opera“ pro jeho obecnou rozšířenost.

5 BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha : Československý spisovatel, 1958. str. 39–49

6 *Kavkazský křídový kruh* vychází z čínského dramatu ze 14. stol. *Křídový kruh* (*Hui Lan Ji* 《灰阑记》) od Li Xingdaa.

Me-ti.

U Samuela Becketta není inspirace Čínou takto explicitní. Není důvod předpokládat, že by se o Čínu nějak zvlášť zajímal, ani že by jeho dílo bylo čínskou kulturou přímo inspirované. Hlavní (i když ne jediné) pojetí spočívá v paralelách Beckettova díla s buddhismem, zejména čchanovým.⁷ Rozhodně se nejedná o okrajový rys Beckettova díla, těchto paralel si povšimlo množství Beckettových kritiků⁸ (podrobně ho zpracoval Paul Foster, na nějž v této práci budeme odkazovat, viz Foster 2002). Také Gaovo dílo otevřeně čerpá z čchanového myšlení a buddhistické estetiky.

Gao Xingjiana k Samuelu Beckettovi západní i čínská kritika nezdídky přirovnává a jeho *Autobusová zastávka* se často srovnává s Beckettovým *Čekáním na Godota*. Vzhledem k podobné tematice i motivům se takové srovnání přímo nabízí, je zde ovšem důvod domnívat se, že společné paralely Gaova a Beckettova díla sahají mnohem hlouběji než jen do tematické či motivické roviny.

Pro přesnost je třeba zmínit, že Gaovo dílo bývá samotnými Číňany někdy označováno za „nečínské“;⁹ cílem této práce ovšem není vyvracet podobná tvrzení, stejně tak se nebudeme zabývat vymežováním toho, co je v tvorbě zmíněných tří autorů „národní“ nebo „mezinárodní“. Gao se v proslovu u příležitosti předání Nobelovy ceny *Důvod existence literatury* k této otázce vyjádřil slovy:

Podle mě je u současného autora snaha o zdůraznění národní kultury problematická. Čína, země, kde jsem se narodil a jejíž jazyk používám, ve mně přirozeně zanechala své kulturní tradice. Kultura a jazyk jsou vždy pevně propojené a společně utvářejí charakteristické a poměrně stabilní způsoby vnímání, myšlení a artikulace. Kreativita spisovatele však začíná přesně od toho, co již jeho jazyk zformuloval, a směřuje k tomu, co v tomto jazyce ještě příslušně vyjádřeno nebylo. Tvůrce literárního díla na sebe nepotřebuje lepit jednoduše rozpoznatelnou národní etiketu. Literatura překonává národní hranice – skrze překlady překračuje jazyky a specifické společenské zvyky a mezilidské vztahy určené zeměpisnou polohou a historií – aby dospěla k hlubšímu poznání univerzální lidské povahy. (Gao 2001b, s. 596)

Tato argumentace je pro Gaovo uvažování velmi charakteristická. V souladu s jeho pojetím umělecké tvorby se zde tedy zaměříme na zmíněné zkoumání „univerzální lidské povahy“ prostřednictvím porovnání Gaových a Beckettových dramatických děl a následně Gaových a Brechtových teoretických prací. Spojovacím prvkem zde přitom bude právě čínská kultura, konkrétněji dvě linie, které dále rozvedeme podrobněji – čchanový buddhismus v prvním případě a Pekingská opera v případě druhém. Budou nás zajímat Gaova východiska zakotvená v čínské kultuře a závěry, k nimž došel po zkušenosti se západním modernismem.

7 Na západě spíše známého pod japonským označením zen buddhismus.

8 Například David Hesla, John Pilling, Steven Rosen nebo Richard Coe.

9 Viz například doslov Denise Molčanova k *Hoře duše* (Gao 2010, s. 508–509).

Čínské znaky uvádíme ve zjednodušené formě, při transkripci čínštiny se držíme standardizovaného přepisu *pinyin*. Pokud není uvedeno jinak, citace z anglických, francouzských a čínských textů přeložila autorka. V případě názvů v češtině dosud nepublikovaných literárních děl se přednostně držíme již existujících překladů, případně navrhuje vlastní překlady, zároveň ve většině případů uvádíme také názvy anglických a francouzských překladů.

I. Gao Xingjian

1. Biografie

Gao Xingjian (高行健, *1940, provincie Jiangsu, Čína) je dosud jediným převážně čínsky píšícím nositelem Nobelovy ceny za literaturu. Kromě psaní dramát, esejů, povídek a románů se věnuje také tušové malbě, překládání, kritice a poezii.

Jeho otec byl bankéř¹⁰ a matka se pohybovala v divadelních kruzích a během druhé čínsko-japonské války (1937–1945) účinkovala v protijaponské divadelní skupině.¹¹ Gao se zejména díky ní a díky svému strýci, který mu přiblížil Pekingskou operu, začal zajímat o drama. Otec, kterému se dostalo „moderního vzdělání“, smýšlel prozápadně a demokraticky a Gao od mládí četl velké množství západní literatury. To bylo také jedním z důvodů, proč roku 1957 začal na Pekingské univerzitě cizích jazyků (*Beijing Waiguoyu Daxue*, 北京外国语大学) studovat francouzštinu. Během univerzitních studií se nadšeně věnoval četbě západní i čínské literatury a posléze se začal zajímat také o filozofii. V roce 1960 se spolužáky založil divadelní spolek „Racek“ (*Hai'ou*, 海鸥),¹² kde se věnovali mimo jiné uvádění Stanislavského realistického divadelního systému do praxe.¹³ Zde si Gao uvědomil omezení tohoto systému a po dalších zkušenostech s modernějšími přístupy, například Vachtangovovým a Mejercholdovým,¹⁴ obrátil pozornost také k Brechtovi, který ho silně zaujal.

Po studiích Gao pracoval jako překladatel v Čínském nakladatelství zahraniční literatury (*Zhongguo Guoji Shudian*, 中国国际书店). Za Kulturní revoluce (1966–1976), v roce 1970, byl poslán na šestiletou převýchovu na venkov do provincií Jiangxi a později Anhui, kde pracoval na farmě a také krátce působil jako učitel. Poté, co ho jeho první žena na počátku Kulturní revoluce udala, spálil z opatrnosti veškeré své dosavadní texty. Po návratu z venkova se opět vrátil k překladatelské práci a tehdy se dostal k Beckettovu *Čekání na Godota*, které ho nadchlo, a následně i k dalším Beckettovým, Genetovým a Ionescovým

10 Tento původ měl po roce 1949 pro Gao Xingjiana samozřejmě důsledky.

11 Druhá čínsko-japonská válka vyvolala vlnu protijaponského odboje a divadelní spolky byly jednou z jeho forem.

12 Název je inspirován stejnojmennou hrou ruského realistického dramatika A. P. Čechova.

13 Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1863–1938) byl ruský herec, divadelní režisér a teoretik, který vytvořil novou metodu formace herců založenou na absolutním hereckém prožívání a vysoce realistickém projevu. Souhrn jeho technik se označuje jako Metoda.

14 Jevgenij Vachtangov a Vsevolod Mejerchold byli Stanislavského žáci, kteří obohatili jeho systém o nové nerealistické přístupy. Vachtangov vytvořil vlastní směr „fantastický realismus“ využívající mimo jiné improvizace, prvků *commedia dell'arte* a čínské akrobacie. Mejerchold je známý hlavně díky herecké „biomechanické“ technice, která měla prostřednictvím konkrétních fyzických úkonů v herci vyvolat odpovídající psychické pochody.

textům. V této době také poprvé časopisecky publikoval, zájem vyvolala zejména série esejů *První zamyšlení nad technikami v moderním románu* (*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 《现代小说技巧初探》).

V roce 1981 začal Gao Xingjian psát dramata pro Pekingské lidové umělecké divadlo (*Beijing Renmin Yishu Juyuan*, 北京人民艺术剧院), tehdy nejvýznamnější divadelní soubor v hlavním městě s tradicí realistického „mluveného dramatu“ *huaju* (话剧). V letech 1982–1985 zde byly uvedeny tři Gaovy hry, které okamžitě vzbudily prudké reakce jak mezi diváky, tak u kritiky. Velice brzy bylo v rámci kampaně proti „duchovnímu znečištění“¹⁵ provádění Gaových her silně omezeno – politicky citlivá *Autobusová zastávka* byla stažena po třinácté repríze a *Druhý břeh* potkal zákaz už během zkoušení. Cenzurou prošel jedině *Divý člověk*, který zůstal Gaovou poslední hrou inscenovanou v Číně.

Po zákazu *Autobusové zastávky* se Gao ve snaze uniknout na čas represím vydal na půlroční putování podél Žluté řeky z Qinghaisko-tibetské náhorní plošiny do Šanghaje. Tato náročná cesta za autentickou kulturou a vlastní identitou se stala jedním z podkladů pro rozsáhlý román *Hora duše*,¹⁶ který poprvé vyšel roku 1990 na Taiwanu a o deset let později byl oceněn Nobelovou cenou.

Roku 1987 Gao odešel z Číny a usadil se v Paříži, od konce osmdesátých let má pouze francouzské občanství. Po jeho odchodu do exilu se brzy utišily i kontroverze, které v Číně inscenace jeho děl vyvolala. Následně kvůli dramatu *Uprchlíci* (*Taowang* 《逃亡》)¹⁷ z roku 1989, které bezprostředně reaguje na události na náměstí Nebeského klidu, bylo publikování veškerého jeho díla v Číně zakázáno. Od té doby v Číně zůstává prakticky neznámým autorem, čínská oficiální místa o něm trvale mlčí. Když se roku 2000 stal prvním čínsky píšícím laureátem Nobelovy ceny, čínská vláda Gaovi oficiálně pográtulovala k ocenění pouze coby francouzskému občanovi.

V exilu dokončil sbírku povídek *Prut pro mého dědečka* (1986–1990)¹⁸ a napsal autobiografickou prózu *Bible osamělého člověka* (1995)¹⁹ a řadu dramat a esejů, jimž se budeme podrobněji věnovat v následujících kapitolách.

15 *Chingchu jingshen wuran*, 清除精神污染 (1983) – reakce na relativně uvolněnou politiku počátku 80. let, kdy se čínská vláda z obav před šířením liberálních západních myšlenek opět uchýlila k represím „škodlivých jednotlivců“.

16 *Lingshan* 《灵山》, přeložená jako *Soul Mountain* (2001) a *La Montagne de l'ame* (1995), v češtině viz GAO Xingjian. *Hora duše*. Přel. Denis Molčanov. Praha : Academia, 2010.

17 V překladech vyšlo jako *Fugitives* (1993), *Escape* (2007) a *La Fuite* (1992).

18 *Gei wo laoye mai yugan* 《给我老爷买鱼竿》, v překladech jako *Buying a Fishing Rod for my Grandfather* (2004) a *Une canne à pêche pour mon grand-père* (1995).

19 *Yigeren de Shengjing* 《一个人的圣经》. Přeloženo jako *One Man's Bible* (1999) a *Le Livre d'un homme seul* (2000).

2. Gao Xingjianova esejistická tvorba a teoretická východiska

Jak už bylo řečeno, Gao se vedle dramát a narativní prózy věnoval také esejistické tvorbě. Klíčové jsou jeho úvahy o současném románu, například ve sbírce *První zamyšlení nad technikami v moderním románu* (*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 《现代小说技巧初探》, 1981), kde zpochybňuje oficiální diktát prosazující realistickou (silně ideologicky zabarvenou) a didaktickou tvorbu. Představuje tu myšlenky francouzské strukturalistické školy a v Číně málo známé modernistické postupy, jako je například technika proudu vědomí. Stejně tak se teoreticky zabýval i moderním dramatem a své závěry představil mimo jiné v eseji „Pátrání po současném dramatu“ (*Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* 《对一种现代戏剧的追求》, 1988). O svém vztahu k Brechtově dílu Gao píše v eseji „Já a Brecht“ (*Wo yu Bulaixite* 《我与布莱希特》) z roku 1985.

Největší ohlas z jeho teoretických prací však měly ty, které obsahovaly myšlenky, jež se Gao pokoušel systematicky uplatňovat v praxi. Především zásada tvořit bez vlivu ideologií, koncepty „chladné literatury“ a „teorie tří hereckých vrstev“.

2. 1. Tvorba bez „-ismů“

Literatura překračuje ideologie, národnostní rozdíly a racionální vědomí, stejně jako lidská existence ve své podstatě překračuje všechny „-ismy“. (Gao 2001b, s. 596)

V eseji „Bez -ismů“ (*Ne pas avoir de -isme*, 1993)²⁰ Gao Xingjian vysvětluje svoji zásadu tvořit bez vlivu „-ismů“, tedy ideologií a teoretických směrů všeho druhu, v první řadě politických, ale i uměleckých. Gao klade velký důraz na autonomní autorský subjekt, odmítá umělé konstrukty, myšlenkové systémy a další rámce, které jsou na překážku svobodnému tvůrčímu vyjádření individua. Taková tvorba je pro něj nadřazená všemu ostatnímu. Toto stanovisko vychází z Gaoova pojetí literatury: „Považuji literární tvorbu za určitý druh výzvy, kterou jedinec předkládá společnosti.“ (Gao, „Ne pas avoir de -isme“ in Gao 2004, s. 22)

Gao si je velmi dobře vědom nebezpečí, které pramení z nekritického přejímání cizích systémů, jemuž může vykořeněná moderní čínská literatura snadno podlehnout. „Když Lu Xun navrhl, aby se ‚vypůjčovalo‘, určitě to nebyl špatný návrh; povýšit to však na princip je extrémní.“ (Ibid, s. 20) Gao tedy neodmítá práci s cizími vzory, otevřeně přiznává svoji inspiraci surrealismem, magickým realismem a dalšími nečínskými směry, ale obává se

²⁰ Originál je ve francouzštině, v překladech vyšel jako *Meiyou zhuyi* 《没有主义》 (1995) a *Without -isms* (1995–96)

záplavy nových a často povrchně aplikovaných západních konceptů, které v Číně postrádají jakoukoliv tradici, na niž by mohly navázat. „Západní ‚-ismy‘ vyrůstají z půdy, která je jim vlastní a která má dlouhou historii.“ (Ibid, s. 20) To ovšem není případ moderní čínské literatury – a pro drama to platí dvojnásob –, která se po Kulturní revoluci ocitá téměř ve vzduchoprázdnu a zoufale hledá, kterým směrem se vydat. O to problematičtější je pak konfrontace s mohutným vlivem západní kultury.²¹ Přitom jistě nejde o novou otázku – před potíží vyrovnat se se západním vlivem, čerpat ze západní kultury a neztratit přitom vlastní tradici stojí čínští intelektuálové už od konce 19. století, což zajímavě formuloval například Thomas Metzger.²²

Dalším impulsem, stojícím u zrodu zásady tvořit bez „-ismů“, je však pro Gao Xingjiana pravděpodobně potřeba vymezit se proti oficiálním (převážně také importovaným) „-ismům“ prosazovaným režimem: „socialistickému realismu“, „revolučnímu realismu“, „revolučnímu romantismu“ a dalším, jež stojí v přímém rozporu s Gaovým vnímáním umělecké tvorby.

Požadavek po tvorbě bez „-ismů“, stejně jako celé Gaovo literární dílo, je projevem autorova neutuchajícího úsilí o dosažení vnitřní svobody. Ze západního úhlu pohledu se tento boj může jevit jako extrémně vyhraněný individualismus podobný patetickému postoji některých evropských romantických autorů 19. století, je nutné si ale uvědomit čínský kontext. Vzhledem k zaměření čínské kultury výhradně na kolektiv, v němž je váha jedince mizivá, musí jedinec vynaložit mnohonásobně větší úsilí než na západě, pokud si chce vymezit a udržet hranice sebe sama a nerozplynout se v kolektivu, což pak logicky může vést k extrémnímu individualismu.

V tomto případě se tedy jedná o vydobývání si nezávislosti na vnějších podmínkách, následující Gao Xingjianovy koncepty mají niternější povahu a směřují k tomu, o co jde Gaovi v první řadě – k nezávislosti vnitřní.

2. 2. „Chladná literatura“

Jedním z Gaových nejznámějších teoretických východisek je koncept „Chladné literatury“ (*leng de wenxue*, 冷的文学), který poprvé zmiňuje v eseji *Jsem zastáncem chladné literatury* (*Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue* 《我主张一种冷的文学》) z roku 1990. Ačkoliv

21 Taiwanský teoretik Ma Sen popisuje dvě výrazné vlny západního vlivu na Čínu: Májové hnutí v roce 1919 a konec osmdesátých let 20. století (Quah 2004, s. 15).

22 METZGER, Thomas A. *Escape from Predicament: Neo-Confucianism and China's Evolving Political Culture*. New York : Columbia University Press, 1977.

nejde o nový pojem (viz níže), Gao v ovzduší postmaoistické doby přirozeně cítí potřebu znovu formulovat a obhájit smysl „bezúčelné literatury“, jak také svoji „chladnou literaturu“ nazývá.

Jak už bylo řečeno, Gao usiluje o společenskou neutralitu tvůrce a zastává se nezúčastněné literatury, která nebude na nikom a ničem závislá a nebude se muset nikomu zodpovídat. V této literatuře jde o subjektivní, pravdivý a ničím nezatížený záznam hledání individua. Spisovatel tvořící „chladnou literaturu“ má ve své snaze o pravdivé sebevyjádření stát na okraji společnosti a nenechat se jí jakkoliv ovlivnit, ať už ho společnost zatracuje nebo vyzdvihuje. Jedině tak je podle Gao Xingjiana možná autentická tvorba, v níž jde v první řadě o tvorbu samotnou. Tvorba, která je sama cílem a nikoliv prostředkem výdělku nebo ideologickým nástrojem.

Chladná literatura je literaturou, která uniká společnosti, aby přežila. Je to literatura, jež se na své pouti za duchovní spásou odmítá společností nechat zadusit. Pokud národ nedokáže tento druh neúčelné literatury přijmout, je to nejen neštěstím spisovatele, ale hlavně tragédií takového národa. (Gao 2001b, s. 597)

Zároveň je podle Gao Xingjiana zásadním prvkem tohoto typu literatury dialog mezi autorem a čtenářem, při němž má čtenář neustále svobodnou volbu číst, tedy účastnit se tohoto dialogu, nebo nečíst. Přitom ale nemůže tvůrci cokoli vytýkat, protože ten se zodpovídá jen sobě a jazyku, v němž píše.

Gao tu ve svém důrazu na individuální svobodu opět zachází do krajnosti. Jeho tvorba napovídá, že snaha radikálně se vymezit vůči všudypřítomnému politickému a společenskému tlaku ho posouvá do druhého extrému, kdy hájí čistě subjektivní, společensky nezainteresovaný přístup tvůrce. Umělci, kterým se navíc může stát kdokoli, vyhrazuje pozici nezúčastněného pozorovatele světa, jež je však přirozeně spíš vytouženou fikcí než realitou. V souvislosti s Gaovou tvorbou je zřejmé, že nejde jen o společenskou nezávislost, ale i o jakýsi druh odstupu od sebe, úsilí o nezaujatost sebou samým, podobnou pohledu čchanového buddhismu.

Paradoxně se toto úsilí o absolutní odstup v důsledku pohybuje na hraně dalšího „-ismu“, jediné s tím rozdílem, že v tomto případě jde o Gao Xingjianovu osobní syntézu mnoha ideologií. Jak už jsme totiž naznačili, jeho přístup není ničím novým v čínské ani v západní kultuře. Sám Gao se přímo odvolává na klasický čínský koncept klidného pozorování *jingguan* (静观)²³ a podobná idea existuje i v západní estetice: „Aby Kant a další oddělili estetiku od ostatních sfér, tedy praktické morálky a čisté teorie, připsali jí specifický charakter – nezaujatost“ (Peng, s. 2). Estetická libost je pro Kanta oproštěná od živočišné žádosti

23 Gao 1996, s. 20.

(hlavně od vlastnické touhy) a zcela vyňatá z praktické sféry, proto je nezaujatá (tzv. „nezaujaté zalíbení“ – *interesseloses Wohlgefallen*), zároveň však ne chladná a pouze rozumová: „Máme zájem, ale žádné zájmy nás nepohánějí. Náš zájem se probudí, jsou-li splněny podmínky estetického uspokojení.“ (Gilbertová – Kuhn 1965, s. 269). Kant tu samozřejmě navazuje na dlouhou historii západní estetiky. Ke Kantovi a této tradici se pak do určité míry vztahuje i zakladatel moderní čínské estetiky Zhu Guangqian (朱光潜, 1897–1986).

Přestože jsou západní a čínská pojetí nezaujatosti v podstatě nesrovnatelná a vyrůstají z jiného zázemí, zajímavá je pro nás společná představa „chladného“ odstupu, který však zároveň není čistým rozumovým kalkulem, ale nechává prostor i vcítění.

2. 3. Teorie „tří hereckých vrstev“

Pro téma této práce je z Gao Xingjianových teoretických východisek nejpodstatnější teorie „tří hereckých vrstev“ (*biaoyan de sanchongxing*, 表演的三重性).²⁴ Jedná se o poměrně komplikovanou teorii a je jen málo záznamů o tom, že by ji uváděl do praxe někdo jiný než sám autor.

Gao při jejím formulování vycházel z tradiční čínské zpěvohry *xiqu* (戏曲),²⁵ konkrétně ze zvláštního momentu ostenze nazývaného *liangxiang* (亮相), při němž herec na okamžik zastaví svůj výstup, odstoupí od své role a představí se publiku (viz kapitola 5. 2. 1.). Gao Xingjiana podobně jako dříve Bertolta Brechta zaujal moment, kdy herec není sám sebou, civilní osobou, ale zároveň není plně ani ve své roli. Tento přechodový stav mezi hercem a postavou Gao pojmenoval „neutrální herec“ (*zhongxing yanyuan*, 中性演员).²⁶ Proměna herce v postavu tedy podle něj probíhá ve třech fázích. Proces proměny je podobný jako v *xiqu*:

Když se dobře trénovaný a zkušený herec *xiqu* chystá nalíčit, začíná procházet procesem oprošťování se od svého já. Odpoutá se od svého osobního každodenního života a vstoupí do stavu neutrálního herce. Když je nalíčen a oblečen do kostýmu, jeho postoj, tón hlasu a výraz tváře jsou zcela odlišné od jeho běžného vystupování. (Gao 1996, s. 238)

Na rozdíl od *xiqu* ale Gao usiluje o to, aby stav neutrálního herce nebyl pouze přechodným stavem, kterým herec prochází v procesu přípravy na vystoupení, ale aby trval po celou dobu

²⁴ Překládá se jako „Theory of Triplication“ nebo „Tripartition of performance“.

²⁵ Drama, jehož integrální částí je zpěv, na západě se volně překládá jako opera. Pekingská opera *jingju* je nejznámějším druhem *xiqu*.

²⁶ V jistém smyslu se Gaův „neutrální herec“ podobá „neutrální masce“ Jacquese Lecoqa, jde o podobný přechodový stav, neutrální maska je však spíše součástí role (masky), zatímco neutrální herec se více blíží k hercově psychofyzické identitě.

hercova výstupu. Nejedná se tedy ani tak o tři fáze proměny, ale spíše o tři vrstvy, které v ideálním případě existují paralelně v každém okamžiku hercova bytí na scéně. Neutrální herec má být nezúčastněný pozorovatel, který stojí mezi hercem a jeho rolí a je si zároveň vědom vlastní identity, publika i výkonu, který podává. Je tím, kdo zprostředkovává komunikaci mezi hercem, jeho rolí a publikem, aniž by však byl touto komunikací osobně zaujatý, a tudíž ji sám sebou deformoval. Podobně jako v konceptu „chladné literatury“ se tu tedy opět objevuje pozice odstupu od sebe samého.

Stejně jako by spisovatel měl pozorovat sebe samého a společnost s nezáujatostí člověka zvenku, tak i herec by měl být schopen pozorovat svůj výkon a roli, kterou představuje, s podobnou mírou „chladu“ a odstupu. (Fong in Gao 1999, s. xviii)

Gao Xingjianova teorie orientovaná na herce tak stojí mezi Stanislavského metodou orientovanou na postavu a Brechtovou orientovanou na publikum. Gao se tento postup pokoušel zavádět coby režisér, ale zároveň připouští, že jeho hereckou teorii nelze uplatnit na jakýkoliv text, je úzce svázaná s jeho vlastními dramaty. Nejvýrazněji se v jeho textech projevuje v práci s různými úhly pohledu postav vyjádřenými jinými osobami řeči než první:

Ve své próze používám místo obvyklých postav osobní zájmena. Zájmena „já“, „ty“ a „on“ tu také vypovídají o odlišných úhlech pohledu zaměřených na protagonistu. Zpodobení jedné postavy prostřednictvím různých zájmen vytváří pocit odstup. Protože to hercům umožňuje rozehrát širší psychologický prostor, zavedl jsem proměny zájmen také do svých dramat. (Gao 2001b, s. 600)

Nejde jen o hru se slovy, uplatněním teorie „tří hereckých vrstev“ se obohacuje „herecká postava“ a použitím všech tří řečových osob získává širší psychologický rozměr „dramatická postava“.²⁷ Obsahuje tak v sobě zároveň „já“, „ty“ i „on“, tedy tři různé role vypravěče, adresáta i toho, o němž se vypráví. Použití druhé osoby Gao vykládá jako objektivizaci, pohled třetí osoby jako nezúčastněný odstup.

Takovou práci se zájmeny umožňuje i neflektivní charakter čínštiny, takže ke změně úhlu pohledu postavy stačí pouze změna osobního zájmena. Zároveň je tu na rozdíl od flektivních jazyků možná i „nulová osoba“, kdy se osobní zájmeno nevyjadřuje a ani z gramatické struktury věty není zřejmé, kdo nebo co je podmětem. Nejde tedy jen o nevyjádřený podmět, ale s nadsázkou je možné mluvit o nulovém podmětu, což by odpovídalo hledisku čchanového buddhismu, které se v Gao Xingjianově tvorbě objevuje.

27 V termínech „herecká postava“ a „dramatická postava“ odkazujeme na estetickou teorii Otakara Zicha. a jeho *Estetiku dramatického umění*.

2. 4. Jazyk

Gao Xingjian jazyk vnímá jako živoucí organismus, jako partnera, nikoliv jen jako nástroj. Národní identitu tvorby podle něj určuje v první řadě jazyk – jazyk je nositelem národní kultury, technika a forma je až druhotná. Gaův přístup k jazyku se tedy v tomto ohledu vzdáleně podobá přístupu západních romantiků, pro něž se národ určuje především jazykem.²⁸ Podobnost dokládá například tato teze: „Spisovatel tvoří prostřednictvím jazyka, národní povaha jeho díla vychází především z autorovy schopnosti vytěžit umělecký potenciál vlastního jazyka.“ (Gao 1984, s. 55)

Toto tvrzení ještě plně platí pro *Horu duše*, kde je jazyk v podstatě jedním z protagonistů románu. Jeho nevyzpytatelné zákruty tu někdy nesou význam samy o sobě. Vypravěčova občasná zpochybnění nebo revize vlastních tvrzení pak svědčí o tom, jak je Gao Xingjianův vztah k jazyku (a snad tedy i k národu) ambivalentní. Zajímavým příkladem je následující pasáž z *Hory duše*, v níž vypravěč nařiká nad nenávratně ztracenou lidovou písní:

„Kde ještě hledat úctu k duši? Kdo ještě zbožně, natož pak s tváří skloněnou k zemi naslouchá zpěvu? (...) Národ s duší prázdnou a opuštěnou! Národ s duší mrtvou!“ Nějak jsem se rozohnil. Z jeho mlčení a soucitného pohledu jsem pochopil, že jsem to asi přehnal s alkoholem, mé srdce zdivočelo. (Gao 2010, s. 362)

Výmluvné je i to, že Gao ve svých posledních dílech přešel ke francouzštině. Gao si je dobře vědom toho, že právě „-ismy“ a ideologické struktury, proti nimž se vymezuje, jsou především plody jazyka, že jazyk je snadno zneužitelný, deformovatelný a může se stát prvotřídním nástrojem manipulace, proto se i k němu staví s kritickým odstupem.

Jedině skrze slova a řeč si člověk uvědomuje sám sebe, a to i přesto, že slova mohou být pokroucena, může jim být odebrán smysl, a dokonce se mohou stát zbytečnými. To nepoznatelné za slovy obsahuje skutečnou povahu člověka a absurdita jazyka je totéž, co absurdita života. (Gao 1996, s. 191)

Na formování tohoto přístupu mělo patrně vliv také dílo Mistra Zhuanga (*Zhuangzi* 庄子),²⁹ který jazyk zcela relativizoval a na nějž Gao ve své tvorbě několikrát odkazuje, například v *Hoře duše* a v dramatu *Město mrtvých*. Právě práce s absurditou jazyka je pro Gao Xingjiana příznačná. V dramatech často využívá motivu simultánně hovořících postav nebo postav, které se neposlouchají, které na sebe nereagují, případně na sebe jejich promluvy zdánlivě navazují, ale ve skutečnosti spolu nijak nesouvisejí. *Autobusová zastávka*, podobně jako Ionescova *Plešatá zpěvačka*, například končí nepřehlednou změť replik, které znějí jedna přes druhou. Na rozdíl od *Plešaté zpěvačky* se však jejich smysl ještě úplně nevytrácí – i

28 Máme na mysli například romantiky českého národního obrození (např. K. J. Erbena) nebo průkopníky německé folklorizující romantiky C. Brentana a A. von Arnim a jejich pokračovatele bratry Grimmy.

29 Známý také jako Zhuang Zhou (庄周). Filozof žijící ve 4. stol. př. n. l. řazený do taoistické školy, údajný autor spisu *Zhuangzi*.

navzdory kakofonické formě slova stále nesou význam, forma však divákovi znemožňuje ho pochytit.

V jazyce dramatu hraje samozřejmě velkou roli také zvuková stránka. V tomto směru rozhodně má čínská tradice co nabídnout a Gao Xingjian muzikalitu jazyka často využívá. Podle něj je dramatický jazyk, stejně jako hudba, schopen vyjádřit harmonii nebo disharmonii. Také jeho koncept „vícehlasu“ (*duoshengbu*, 多声部), který se projevuje například promluvou několika postav současně, vychází z hudby. Takovou prací s jazykem Gao opět podtrhuje teatralitu, kterou se ve všech svých dramatech snaží různými prostředky zdůrazňovat.

Oproti dlouhým souvětím a komplexitě jazyka *Hory duše* je jazyk většiny jeho dramat velmi úsporný, obvykle si vystačí s krátkými replikami o několika znacích. Tato tendence dosahuje vrcholu v *Otázkách na odpovědi*, kde se Gao podle vlastních slov inspiroval minimalistickou formou *gong'anu* (zenového *kóanu*). V jeho dramatech se ale objevuje i jiná tendence, typická například pro hru *Mezi životem a smrtí* – nezastavitelný slovní výlev protagonisty, zoufalý pokus zachránit se slovy před prázdnotou.

Jak ukážeme níže, obě tyto podoby dramatického jazyka mají své paralely v Beckettově dramatu, stejně jako záměny osobních zájmen zmíněné v předchozí podkapitole.

3. Gao Xingjianova dramatická tvorba

Gao Xingjian se dramatické tvorbě začal věnovat na počátku osmdesátých let, kdy získal místo dramaturga v Pekingském uměleckém divadle. Období od konce Kulturní revoluce do násilného potlačení prodemokratického hnutí na náměstí Tian'anmen (1976–1989), které se v literatuře často označuje jako „Nová éra“ (*Xin shiqi*, 新时期), se projevovalo uvolněnější společenskou atmosférou. Mohla vzniknout i mírně experimentální dramata (mimo jiné Sha Yexinův 沙叶新, *1939,³⁰ *Ježíš, Konfucius, Lennon* 《耶稣·孔子·披头士列侬》 z roku 1988) a začala se dokonce objevovat i umírněná kritika, přesto rozhodně nelze hovořit o tvorbě vznikající v podmínkách úplné autorské svobody. Za této situace se Gao uchýlil k metaforice (příznačné pro *Autobusovou zastávku*, *Divého člověka* a *Druhý břeh*), která mu jistou tvůrčí svobodu umožňovala, a vytrvale označoval své práce za čistě umělecký experiment. Ani tak ovšem cenzuře neunikl.

Přitom však Gaoovu tvorbu nelze jednoznačně označit za politicky angažovanou – i když se nevyhýbá komentování politických událostí (např. otevřeně odsoudil čínskou vládu za zásah na Náměstí Nebeského klidu v roce 1989),³¹ nikdy se nestal politickým aktivistou (Quah 2004, s. 3) a sám mnohokrát prohlásil, že v tvorbě usiluje o svobodu nezávislou na jakékoliv ideologii (viz kapitola 2), ovšem s vědomím toho, že uměleckou tvorbu nelze oddělit od kontextu doby, z níž se rodí.

Přestože Gao začínal u realismu, velice brzy se začal zajímat o možnosti rozšíření výrazových prostředků divadla. Jeho texty se výrazně liší od běžného „mluveného dramatu“ (*huaju*, 话剧) postaveného na západním činoherním modelu, které velkoměstským čínským scénám (na venkově je situace jiná) spolu s realistickým inscenačním přístupem dominuje. Například už v prvním inscenovaném dramatu *Poplašný signál* Gao rozbil od padesátých let prosazovaný³² realistický systém „čtyř stěn“³³ a šokoval publikum i kritiky.

Vzhledem k tomu, že je Gao vedle své umělecké tvorby i teoretikem, některé z jeho

30 Čínský spisovatel a politický aktivista, v dramatu *Kdybych byl skutečný* (*Jiaru wo shi zhende* 《假如我是真的》, 1979) jako jeden z prvních kritizuje státní korupci. V letech 1985–1993 byl ředitelem Šanghajského lidově uměleckého divadla.

31 Svůj protest vyjádřil jak v tisku, tak v divadelní hře *Uprchlíci* zabývající se útekem tří demonstrantů před pronásledováním vojáků během incidentu.

32 Tento systém se samozřejmě v Číně objevil už dříve, ale masově se, také díky přizvaným sovětským odborníkům, rozšířil až po založení Ústřední divadelní akademie (*Zhongyang xiju xueyuan* 中央戏剧学院) v roce 1950. Během Kulturní revoluce byl zakázán a po jejím skončení opět zaveden (viz Banham 1995, s. 502).

33 S ním je spojováno v první řadě jméno ruského režiséra K. S. Stanislavského. Jedná se o představu herce ponořeného absolutně do své role – jako by mezi ním a publikem existovala čtvrtá stěna. Nejen v Číně se výraz „čtyři stěny“ vžil jako synonymum pro Stanislavského přístup.

her se dají vnímat jako manifesty jeho dramatických teorií, které si v souhrnu kladou za cíl dát současnému čínskému dramatu nové směřování, oživit ho a modernizovat. Prakticky všechny hry tedy na konci doplňují inscenační návrhy, případně Gao nabízí vysvětlení či klíč k textu.

Vedle již zmíněné teorie „tří hereckých vrstev“ a práce s různými osobami řeči je ještě třeba zmínit související Gao Xingjianův koncept „vícehlasu“ (*duoshengbu*, 多声部),³⁴ který spočívá v mnohovrstevnatosti inscenace. Nejviditelněji se „vícehlas“ projevuje tak, že více postav hovoří současně, může mít ale například i podobu hudební znělky, která dotváří charakter určité postavy (jako je vracející se „hudební téma“ Tichého muže v *Autobusové zastávce*). Prostředky „vícehlasu“ – nejen slovo a hudba, ale i pohyb, světlo a další prvky – se spojují do výsledného celku, takže v jediném momentu a prostoru je možné vyjádřit fyzickou přítomnost postavy, její psychologický prostor i vzdálenou minulost.³⁵

Tento přístup, v němž jsou všechny komponenty inscenace téměř rovnocennými a samostatně vypovídajícími znaky, je typický i pro západní experimentální divadlo. „Vícehlas“ Gao uplatňuje už v *Autobusové zastávce*, výrazněji se ovšem prosazuje až v *Divém člověku*, ve *Druhém břehu* a v *Mezi životem a smrtí*.

Přestože modernistický a experimentální duch je vlastní celé dramatické tvorbě Gao Xingjiana, proces, o němž se v této práci zajímáme, se zdá nejzřetelnější v jeho raných dramatech – pozdějších děl (tj. vytvořených po roce 1991) se tedy dotkneme jen okrajově.

3.1. *Poplašný signál*

Drama *Poplašný signál* (*Juedui Xinhao* 《绝对信号》)³⁶ bylo dokončeno až těsně po *Autobusové zastávce*, uvedení na scénu se však dočkalo dříve, už v roce 1982.

Metaforika prvních dvou Gaových her je podobná, opakuje se tu například motiv cesty, *Poplašný signál* se ale na rozdíl od statické *Autobusové zastávky* odehrává v jedoucím vlaku. Postavy zde nemají osobní jména a nesou pojmenování odkazující k jejich charakteru (Trumpetka, Dívka Včela atd.), podobně jako v *Autobusové zastávce*, kde ale významy „jmen“ odkazují spíše ke vnější charakteristice (Muž s brýlemi, Holohlavý atd.).

Přes použití některých moderních postupů (narušená kauzalita, odbočky, retrospektivy, střídání subjektivního a objektivního úhlu pohledu, antihrdina) téma *Poplašného signálu* nijak zvlášť nevybočuje z běžné tvorby – při pokusu o vlakovou loupež si jeden z lupičů uvědomí

³⁴ Anglická odborná literatura používá termín „multivocality“.

³⁵ Lin Zhaohua. „The Director's Notes on *Wild man*“. In Fei 1999, s. 183.

³⁶ Znamé v překladech pod názvy *Absolute Signal*, *Signal Alarm* nebo *Signal d'alarme*.

nesprávnost svého jednání a loupež zhatí zastřelením svého komplice. Přesto hra mnohé šokovala a rozpoutala v čínských intelektuálních kruzích vášnivou debatu o realismu a modernismu.

Režie se ujal Lin Zhaohua (林兆华, *1936),³⁷ který počátkem osmdesátých let s divadelní režii začínal a v průběhu devadesátých let se stal nejuznávanějším čínským avantgardním režisérem. Lin s Gao Xingjianem sdílel názory na nutnost divadelního experimentu a jeho inscenace tři Gaových her, *Poplašeného signálu*, *Autobusové zastávky* a *Divého člověka*,³⁸ se považují za počátek tzv. „Hnutí malých divadel“³⁹ v Číně.

Lin Zhaohua hru inscenoval ve zkušebně Pekingského lidově uměleckého divadla. Modernost inscenace spočívala například v minimalistické scénografii (prostor vlaku naznačovalo jen několik svislých tyčí), v osvětlení (které bodově nasvětlovalo vždy pouze hovořící postavu) a v tom, že oproti běžné praxi jeviště „kukátkového typu“ diváci seděli ze tří stran scény (viz Fong in Gao 1999, s. xii).

3. 2. *Autobusová zastávka*

Autobusová zastávka (Chezhan, 《车站》, 1983) je druhou Gao Xingjianovou hrou, která byla uvedena v Číně. Premiéra (označená pouze coby veřejná zkouška) proběhla roku 1983 v Pekingském lidově uměleckém divadle opět v režii Lin Zhaohua. *Autobusová zastávka* je označována za první čínské absurdní drama a v tomto směru ji kritici často přirovnávají k Beckettovu *Čekání na Godota*.⁴⁰ Přestože shodné rysy tu nepochybně jsou, nejvýraznějším je motiv (bezvýsledného) čekání,⁴¹ *Autobusovou zastávku* lze vedle roviny ryze existenciální interpretovat i v dobové politické rovině. Oproti tomu *Čekání na Godota* se vyslovuje k obecné lidské situaci.

Děj je poměrně jednoduchý, na předměstské autobusové zastávce se sejde nesourodá skupina lidí, kteří se z různých důvodů nutně potřebují dostat do města. Žádný z projíždějících autobusů tu ale nezastaví a skupina, aniž by se pokusila dojít do města pěšky,

37 Lin Zhaohua v roce 1999 režíroval například *Čajovnu* od klasika Lao She, která se stala extrémně populární inscenací; kromě toho se úspěšně věnuje také režii Pekingské opery.

38 *Yeren* 《野人》 z roku 1985, v překladech jako *Wild Man*, *Savages* a *L'Homme sauvage*.

39 Šlo o experimentální inscenace v malých studiových divadlech coby alternativu k oficiálnímu činohernímu proudu.

40 Viz například TAM, Kwok-kan. „Drama of Paradox: Waiting as a Form and Motif in *The Bus-Stop* and *Waiting for Godot*“ In TAM, K.-K. (ed.). *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong : The Chinese UP, 2001. s. 43–66. dále MA Sen „The Theatre of the Absurd in China: Gao Xingjian's *Bus-Stop*“, ibid. s. 77–88. nebo QUAH, Sy Ren. *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2004.

41 C. G. Jung to trefně vyjadřuje: „Měl jsem starého strýce, který myslel naprosto přímočaře. Jednou mě zastavil na ulici a zeptal se mě: „Víš, čím trápí ďábel duše v pekle?“ Odpověděl jsem, že nevím, načež řekl: „Nechává je čekat.“ (Jung 1994, s. 128)

stále čeká a diskutuje. Tak uběhne několik let. Jejich diskuze se v průběhu čekání vyostřují, ale k výraznému dramatickému vyvrcholení nedojde. Forma hry je cyklická, jak je pro Gaova raná dramata – stejně jako pro většinu západních absurdních dramát – příznačné.

Přestože čekající skupina je věkově i sociálně poměrně různorodá, výrazně z ní vyčnívá postava Tichého muže, jenž během celé hry nepromluví ani slovo. Zůstává v okrajové pozici pozorovatele a jako jediný se vydá do města pěšky, aniž by se ohlédl na skupinu za sebou. Podle mnohých kritiků je tato postava klíčem k celé hře. Například G. C. Fong upozorňuje na význam okrajovosti a nezúčastněného pozorování v Gaově tvorbě a naznačuje, že postava může být autorovým alter egem.⁴² Přestože zde již bylo řečeno, že *Autobusovou zastávku* lze číst v aktuální politické rovině jako umělecké ztvárnění nesmyslnosti čekání na vládou slibované reformy, právě postava Tichého muže ukazuje, že je možné zajít v interpretaci dále – že je to obraz jedince, který se zbavuje vnější závislosti a vydává se na vlastní dlouhou, nejistou, osamocenou a nebezpečnou cestu, jež je pro něj ale stále přijatelnější alternativou než absurdita nekonečného čekání.

Gao při prvním uvedení *Autobusové zastávky* před hru vložil Lu Xunovu (鲁迅, 1881–1936) minimalistickou jednoaktovku *Pocestný* (*Guoke* 《过客》, 1925).⁴³ V ní se bezejmenný pocestný zastaví u domu, kde žije stařec a děvčátko. Pocestný je žíznivý a vyčerpaný, nemá chuť pokračovat v cestě a rád by si odpočinul, jak ho stařec nabádá, ale vnitřní hlas ho nutí jít stále dál, bez směřování k nějakému cíli, bez spočinutí, bez úlevy, bez přijetí obvodu na zkrvavené nohy, který mu nabízí dívka. Pocestného tady navíc hrál tentýž herec, který následně ztvárnil Tichého muže.

Podobná „jednající“ postava se v *Čekání na Godota* nevyskytuje, ale hra končí alespoň náznakem *nějakého* směřování, když se Vladimír ptá: „Tak jdem?“ a Estragon odpovídá „Jdem.“, ale přitom se ani jeden z nich nehýbe. (Beckett 1986a, s. 101) I ostatní postavy z *Autobusové zastávky* na konci hovoří o svém záměru vydat se dál pěšky, ale tento záměr se už na scéně neukáže.

Prostřednictvím postavy Tichého muže Gao ve svém díle poprvé tematizuje jedince stojícího proti mase, který bude hrát velmi důležitou roli v jeho pozdějších dramatech – zejména ve *Druhém břehu*.

42 FONG, Gilbert C. F. „Freedom and Marginality: The Life and Art of Gao Xingjian“. In *Cold Literature: Selected Works by Gao Xingjian*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2005. s. viii–xlv.

43 V českém překladu B. Krebsové z roku 1951 je text zařazen mezi lyrické prózy sbírky *Polní tráva*.

3. 3. Druhý břeh

Drama *Druhý břeh* (*Bi'an*, 《彼岸》, 1986)⁴⁴ bylo zakázáno již během zkoušení v roce 1986 a nikdy se v ČLR nehrálo (poprvé bylo uvedeno v roce 1990 na Taiwanu a následně v Gaově režii v Hong Kongu v roce 1995).

Hra postrádá zápletku v běžném smyslu a skládá se z menších, většinou uzavřených epizod, v nichž ale probíhá vnitřní vývoj. Důležitou součástí významové výstavby textu je výrazná symbolika a (u Gao Xingjiana poprvé) také záměrné uplatnění archetypálních postav a vztahů. V souladu s Gaovou teorií „tří hereckých vrstev“ herci přicházejí coby postavy Herci (odkazující na neutrálního herce) do abstraktního časoprostoru a začínají *si* hrát s lany. Lana tu jsou zřetelnou metaforou mezilidských vztahů. Hra s lany se promění v boj o život v imaginární řece, kdy se všichni snaží dosáhnout druhého břehu. Řeka tu je hranicí života a smrti a „druhý břeh“ jasně odkazuje k buddhistickému pojmu *paramitá*, stavu po dosažení osvícení.

Do této chvíle se jedná o kolektivní zápas Herců o život, po překonání řeky přichází Žena, probudí Dav, který při přechodu řeky přišel o paměť (kolektivní postava Herci se v tuto chvíli mění v kolektivní postavu jménem Dav), a začne mu ztracenou paměť vracet. Dav si Ženu nejprve vyvolí jako vůdce a učitele a nakonec ji zlynčuje.

Ženino místo poté zaujme Muž a spolu s Davem, který ho neustále následuje, se setkává s řadou archetypálních postav (Šílená žena, Karetní hráč, Zenový mistr, Otec). Setkání s každou z postav reprezentuje určitou obecnou mezilidskou situaci (například rozhovor s mrtvou, ale stále starostlivou Matkou a poté s dětskou láskou). Jednou z těchto situací je náhodné tahání karet od Karetního hráče, které zřejmě představuje pokus o zbabělé zjednodušení životní cesty zbavením se odpovědnosti, při němž člověk však riskuje ztrátu tváře. Tato ztráta je tu coby sankce za prohru reprezentována papírky nalepenými na tvář, což je motiv, se kterým Gao pracuje také v *Hoře duše*.

Později se Muž, který těsně unikne smrti v Davu, od masy oddělí a sám putuje bezútěšnou krajinou vlastního nitra. Potkává svůj Stín, prochází lesem podvědomí a setká se s vlastním zničeným Srdcem. Nakonec spolu se Srdcem odchází a Dav se opět mění v Herce, což lze z pohledu buddhismu interpretovat jako návrat do koloběhu *samsáry*.

V tomto textu se již zřetelně tematizuje vztah mezi kolektivem a jedincem, který se poprvé objevuje v *Autobusové zastávce* a po Gaově odchodu do exilu se z jeho díla zase vytrácí. Proměny Gao Xingjianovy tvorby naznačují, že v době, kdy ještě žil v Číně, cítil

44 Známe v překladech pod názvy *The Other Side* (1997), *The Other Shore* (1999) a *Autre rive*.

potřebu se nejprve vypořádat s tímto vztahem, a teprve následně zabývat se existenciální situací samotného člověka (případně vztahem dvou lidí) jako v Beckettových hrách.

Diktát mas, země nebo národa představuje specifický čínský problém související s existencí takzvané 'ne-identity' Číňanů, neboli povědomím o nízké hodnotě jedince v postavení vůči celé čínské společnosti. (Krajčiová 2007, s. 32)

Postava jedince stojícího proti mase (nejprve Žena, poté Muž) je tu podobná postavě Tichého muže z *Autobusové zastávky*. Muž z *Druhého břehu* na situaci Tichého muže navazuje a prožívá následky této individuální cesty vpřed, pryč od davu, – zakouší existenciální úzkost v úplné samotě. Tak se díky svému „útěku“ dostává do typické beckettovské mezní situace. Ta je hlavní náplní Gaovy pozdější hry *Mezi životem a smrtí*.

3. 4. *Mezi životem a smrtí*

Mezi životem a smrtí (*Sheng-si jie* 《生死界》, 1991)⁴⁵ otevírá novou etapu Gao Xingjianovy dramatické tvorby. Jde o druhou hru napsanou v exilu, ale zatímco předchozí drama *Uprchlíci* z roku 1989 ještě plně reagovalo na aktuální čínské události, zde se už Gao otevřeně přiklání k univerzálnímu lidskému tématu, které není spjato s žádnou konkrétní kulturou.⁴⁶ Po přinejmenším částečném vypořádání se s otázkou vztahu jedince a společnosti u Gao Xingjiana nabývají na naléhavosti témata samoty, vnitřní prázdnoty, absence smyslu, životní absurdity a smrti. Přestože pokus o uplatnění jiných osob řeči než první se objevil už v *Divém člověku*, teprve v této hře plní významnou roli.

Protagonistkou dramatu je žena zřejmě středního věku, která se ocitá na konci své cesty a rekapituluje svůj život. Nehovoří ovšem přímo, ale ve třetí osobě prostřednictvím vypravěčky jménem Žena, která je zároveň i „neutrální herečkou“. Autor k této postavě poznamenává: „Vypravěčka, tedy Žena, by neměla být vnímána jako totožná s postavou. Je zároveň uvnitř i vně postavy, přičemž si stále udržuje status herečky.“ (Gao 1999, s. 80). Podle scénických poznámek má však Žena repliky prezentovat s odpovídajícími emocemi: „zmatená“, „vyděšená“, „rozzuřená“ atd. Je tu tedy záměrný rozpor mezi neangažovaností třetí osoby řeči (vypravěče) a předváděnou emocí (postavy). Žena je tak v jediném momentu zároveň zaujatá (coby postava) i nezaujatá (coby „neutrální herečka“) postavou, o níž vypráví.

Výsledkem však je, že přestože o této postavě po celou dobu hovoří jako o „ní“, naturalistické emoce požadované ve scénických poznámkách navenek účinek tohoto

⁴⁵ Známe v překladech pod názvy *Between Life and Death* (1999 a 2005), *Death Sector* a *Au bord de la vie* (1993).

⁴⁶ G. C. Fong, nejvýznamnější překladatel Gao Xingjianových dramat do angličtiny, se domnívá, že za tím stojí zklamání z předchozí hry *Uprchlíci*, která byla všeobecně špatně přijata, a to i exilovou čínskou komunitou.

„zcizovacího prostředku“ jednoznačně přehlušují. Pokud by se tak silné emoce ztvárnily přesvědčivě a nepoužily se další zcizovací prostředky, divák by zřejmě nepoznal, je-li herečka svojí rolí vnitřně zaujatá, nebo jestli si udržuje odstup. Protože se vrstvy zaujetí i odstupu takto překrývají, snad by pro diváka v tomto případě nakonec ani nebyl velký rozdíl, kdyby byla vypravěčka s postavou totožná a mluvila v první osobě.

Pro herce je přitom otázka odstupů od role samozřejmě zásadní, problém však je, že Gaova herecká technika nedává herci klíč, jak při tomto vnitřním odstupě věrohodně *zobrazit* vypjaté emoce.

Buď se tedy nabízí Diderotova cesta herce, jemuž „slzy kanou z mozku“,⁴⁷ u níž ale nelze předpokládat, že by se shodovala s tím, o co Gao usiluje. Nebo se i tady ve výsledku nakonec uplatní herecká technika vycházející z tradičního čínského divadla, možná paradoxně bližší původním myšlenkám Stanislavského než dezinterpretovaná verze jeho Metody rozšířená v Číně.

Gao v poznámkách zdůrazňuje, že neusiluje o realismus, ale o přiznanou teatralitu, která vychází z tradičního čínského divadla. Teatralita je tu podtržena také neurčeným abstraktním časoprostorem. Na scéně se postupně objevuje jen minimum předmětů (šperkovnice, domeček na hraní, balvan). Hlavní aktérku doplňuje klaun, který postupně představuje různé podoby mužů z Ženina života, aniž by promluvil nebo s ní přímo vstupoval do interakce. Reaguje pouze svým jednáním a výrazem na Ženiny repliky. Monolog se stále pohybuje na hraně dramatické situace, která ale nikdy skutečně nevznikne, veškerý děj se totiž již odehrál v minulosti. Přesto tu určitý vývoj probíhá – Ženina situace se v průběhu hry navenek jeví stále bezvýchodnější, až nakonec Žena prakticky zmizí.

Žena, od počátku rozrušená, začíná vyprávěním (adresovaným pravděpodobně Muži na scéně) o svém nenaplněném vztahu a o svém zklamání z mužů. Její stížnosti jsou spíše obecné, nevztahuje je ke konkrétním situacím. Poté, co se Muž promění v oblek zavěšený na ramínku a ukáže se, že ho Žena zabila, si Žena svoji předchozí promluvu vyčítá. Najednou se začne rozpadat, upadne jí umělá ruka a noha a dochází na otázku, která od počátku visela ve vzduchu – Žena si není jistá, jestli je stále ještě naživu, a dostane se do stavu „mezi životem a smrtí“. Během následujícího monologu se objevují různá halucinatorní zjevení (žena s ofačovanou hlavou, maskovaný muž, autonehoda). Monolog se týká dalších situací, kdy se Žena cítila zneužívaná: sexu, lesbické zkušenosti a vzpomínek na dětství.

Následně (po vyprávění o matčině smrti) zcela vyčerpanou Ženu pronásledují další bizarní zjevení – jeptiška, kterou pokládá za Bódhisattvu, si rozpárá břicho, vyjme z něj

47 Diderot se ve svém *Hereckém paradoxu* staví proti herci emotivně angažovanému a dává přednost herci, který svůj výkon plně řídí rozumem.

vnitřnosti a začne je omývat. Tento obraz se objevuje už v *Hoře duše*, kde ho vypravěč uvádí jako „historku ze sbírky *Zápisky literárních rozmanitostí* dynastie Jin“, která má historické pozadí, a přestože by se příběh dal vykládat mnoha způsoby, on ho nebude komentovat, protože je pro něj „důležitá jen čistota a pouze čistota tohoto příběhu.“ (Gao 2010, s. 289).

Nakonec přichází muž v černém s okem namalovaným na dlani – připomínkou vnějšího pohledu, který Ženu celý život trýznil. Podobné oko se objevuje i na dlani bezhlavé ženy, jež vstupuje vzápětí na scénu – tentokrát snad jde o symbol vnitřního pohledu. Motiv oka zřejmě opět odkazuje k pozorovateli, „já“, který má být chladným vypravěčem celého Ženina dramatu, ale zároveň je s ní totožný. V závěru hry Žena zůstává ležet na temné scéně podobná hromádce šatů.

3. 5. Ostatní dramata

Otázky, jimiž se tu zabýváme, se týkají zejména Gao Xingjianovy rané tvorby, vzhledem k omezenému prostoru této práce se zde tedy jeho pozdějším dramatům nebudeme zevrubněji věnovat.

Za pozornost ale jistě stojí hra následující po *Mezi životem a smrtí*, tedy *Otázky na odpovědi* (*Duihua yu fanjie* 《对话与反诘》, 1992).⁴⁸ Jde o rozhovor mezi blíže necharakterizovanými Mužem a Dívkou, kteří spolu právě strávili noc. Neznají se ani jménem a v průběhu bezobsažného rozhovoru začínají chápat, že se ani poznat nemohou. Dialog se chvílemi rozpadá do dvou monologů, repliky postav na sebe ne vždy navazují, až se hovor v polovině roztříští úplně. Postavy (podobně jako Žena v *Mezi životem a smrtí*) začínají pochybovat, jestli jsou ještě naživu. Od toho momentu o sobě mluví v jiné osobě, Muž ve druhé a Dívka ve třetí.

Protějšek postav, obdobu hudebního kontrapunktu, tu tvoří mlčící buddhistický mnich, který, aniž by s aktéry vstupoval do interakce nebo přímo reagoval na jejich repliky, udává jejich hovor rytmus bušením do buddhistické „dřevěné rybky“, případně posouvá jeho význam dále svým jednáním (pokusem o stojku na jedné ruce, snahou postavit vejce na vrchol hole nebo tichou recitací sútry). Repliky postav končí naprostým rozpadem, slova ztrácejí smysl, zůstává jediné slovo „trhlina“. Mnich nakonec roztáhne závěsy v pozadí, odhalí šedomodrou oblohu a začne foukat vítr.

Gao v závěrečných scénických poznámkách uvádí, že se při psaní inspiroval čchanovým *gong'anem*, že však nejde o snahu propagovat čchanový buddhismus, ale o pokus tento žánr zdramatizovat. (Gao 1999, s. 136) Takový závěr jako by pak odpovídal řešení *gong*

48 Přeložené jako *Dialogue and Rebuttal* (1999), *Dialogue & Rhetorical a Dialoguer Interloquer* (1992).

'anu, jímž je hra samotná.

Mezi dalšími Gao Xingjianovými dramaty, které nějakým způsobem čerpají z čínské kultury, je také krátká hra *Město mrtvých* (*Mingcheng* 《冥城》, 1988),⁴⁹ v níž jsou protagonisty starověký taoistický filozof Zhuangzi a jeho žena a vystupují tu také různé postavy z čínské mytologie (bůh hromu Lei Gong, taoistická nesmrtelná Magu či duchové). Objevuje se tu několik více i méně explicitních odkazů na tradiční čínskou kulturu, například parafráze básně *Přivolávání duše* (*Zhaohun* 《招魂》) ze starověké sbírky *Písně z Čchu* (*Chuci* 《楚辞》).⁵⁰ I v tomto dramatu Gao využívá „neutrálního herce“ ke komentování příběhu inspirovaného klasickou hrou Pekingské opery *Mistr Zhuang zkouší svoji ženu* (*Dapiguan* 《大劈棺》), kterou nově interpretuje. Kromě toho tu využívá i postupy Pekingské opery, například příchod herce na scénu za doprovodu perkusí či náhlý přechod z dialogu do zpěvu.

K Číně a její kultuře se Gao ještě vrací *Příběhem Knihy hor a moří* (*Shanhaijing zhuan* 《山海经传》, 1992) inspirovaným starověkým čínským mytologickým spisem, a také hrou *Srpnový sníh* (*Bayue xue* 《八月雪》, 2000)⁵¹ věnovanou počátkům čchanového buddhismu, jejímiž hlavními aktéry jsou Šestý patriarcha Huineng a Pátý patriarcha Hongren.⁵²

Oproti tomu *Noční tulák* (*Yeyou shen* 《夜游神》, 1993),⁵³ který spolu s *Otázkami na odpovědi* a *Mezi životem a smrtí* tvoří tematickou trilogii, se opět vztahuje k univerzálnímu tématu, noční můře. Tentokrát se tu neobjevují snové obrazy přímo vycházející z čínské kultury, ale naopak se tu Gao všem explicitním odkazům na Čínu vyhnul. Stejně tak univerzálně působí složitě vystavěné drama *Čtyři víkendové kvartety* (*Zhoumo Sichongzou* 《周末四重奏》, 1996),⁵⁴ kde postavy poprvé mají západní jména. Gao tu plně rozvíjí práci s různými úhly pohledu postav⁵⁵ a s hudební kompozicí, hra v mnoha ohledech připomíná experimentální prózu *Vlny* Virginie Woolfové.

49 V překladech *Dark City* a *City of Dead* (1995).

50 Čarodějnice tu zařikává duši Mistra Zhuanga, aby se neuchýlila na žádnou ze světových stran, ale vrátila se domů, podobně jako v *Přivolávání duše*: „魂灵啊，莫要去东方。(…)东方有恶鬼!“ (Gao, *Mingcheng*)

51 *Snow in August* (2003).

52 Klíčovým textem čchanového buddhismu je *Tribunová sůtra Šestého patriarchy*. Česky vyšla jako CHUEJ-NENG. *Tribunová sůtra Šestého patriarchy*. Přel. O. Král. Praha: Odeon, 1989.

53 Do francouzštiny ho přeložil sám Gao jako *Le Somnambule* (1995), do angličtiny G. C. Fong jako *Nocturnal Wanderer* (1999).

54 Do francouzštiny přeložil Gao jako *Quatre quatuors pour un week-end* (1998), do angličtiny opět G. C. Fong jako *Weekend Quartet* (1999).

55 Termín úhel pohledu se v naratologii používá v souvislosti s vypravěčem, zde jeho význam rozšiřujeme i na dramatické postavy.

II. Zdroje inspirace

Jak už jsme výše naznačili, Gao Xingjian se prostřednictvím svých esejů a dramatické tvorby pokouší najít nové směřování čínského dramatu a netají se ambicí založit „moderní východní divadlo“. Gao se vždy důsledně vyhýbal nekritickému přejímání myšlenek jakékoliv školy nebo autora, proto je toto nové divadlo v Gaoově pojetí syntézou mnoha odlišných prvků pocházejících z několika kultur a přetvořených do nových podob, takže u většiny z nich už nelze určit původ.

Ve své studii o omezeních Zhu Guangqianovy moderní estetické teorie⁵⁶ Peng Feng píše:

Vedle toho, že čínští esteti od samého počátku modernizace čínské estetiky kopírovali moderní západní estetiku, zároveň také vědomě i nevědomě oživovali čínskou tradiční estetiku, takže v tomto modernizačním procesu vzniklo zřetelné napětí mezi západním a lokálním. (Peng, s. 10)

Jak dále rozvedeme, Gao Xingjiana se tato otázka také týká. Sám k tomu poznamenává, že „stojí na spojnici mezi Východem a Západem a mezi minulostí a přítomností.“ (Gao 1996, s. 102)

Nebudeme se zde pokoušet vysledovat všechny zákruty Gao Xingjianovy dramatické tvorby, neboť to přesahuje rámec této práce. Pokusíme se však popsat některé explicitní odkazy k čínské kultuře, přiznanou inspiraci moderními západními autory a na závěr pojmenovat některé obecné tendence, jež jsou v Gao Xingjianově tvorbě zřetelné.

4. Západní paralely

4. 1. Antonin Artaud a Jerzy Grotowski

Výše jsme už zmínili, že se Gao odmala nechával západní kulturou silně inspirovat, četl množství západní literatury a seznámil se s díly autorů, kteří byli v tehdejší Číně téměř neznámí. Mezi těmi, na které Gao vědomě navazoval, byl například Antonin Artaud,⁵⁷ jenž Gao Xingjiana, jak píše v esejí „Pátrání po současném dramatu“ výrazně ovlivnil především

⁵⁶ Zhu Guangqian je považován za zakladatele moderní čínské estetiky, která usiluje mimo jiné o propojení východní a západní estetiky. Zhu vychází například z německého osvícenství (Hegel, Kant) a z vitalismu Henriho Bergsona. Ze západní estetiky přebírá a dále rozpracovává například koncept „nezaujatého zalíbení“, přitom přidává tradiční čínskou představu propojení subjektu a objektu v momentu „potěšení z krásy“.

⁵⁷ Antonin Artaud (1896–1948) byl francouzský herec, básník a divadelní režisér i teoretik řazený do vlny tzv. Druhé divadelní reformy. Je autorem sbírky esejů *Divadlo a jeho dvojenec*, která výrazně ovlivnila divadlo 20. století. Proslavil se zejména konceptem „divadla krutosti“, v němž má divák skrze konfrontaci s temnou stránkou světa dospět ke katarzi (tj. k očistění).

svojí koncepcí „totálního divadla“ (Gao, *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu*, s. 19). To usiluje o tvůrcovo totální odevzdání se, o splynutí s přirozeností (fýsis), o návrat k divadlu jako k rituálnímu aktu. Artaud ve své práci také usiloval o propojení východní a západní tradice a čerpal konkrétně z balijského tance. V ovzduší postmaoistické Číny nijak zvlášť nepřekvapuje, že Gao Xingjiana fascinovalo Artaudovo magické myšlení ovlivněné například alchymií a peyotlovými rituály mexických indiánů.⁵⁸

V souvislosti s Artaudem se nejčastěji zmiňuje Gaova hra *Divý člověk* (1985) kombinující různé prvky tradičního čínského divadla (zpěv, líčené masky, akrobacii) a západní dramatickou formu. V doslovu hry Gao vysvětluje svoji koncepci ideálního nového divadla,⁵⁹ kterou později rozvinul v eseji „Pátrání po současném dramatu“. Toto nové divadlo stejně jako Artaud, nazývá „totálním divadlem“ (*wanquan de xiju*, 完全的戏剧), přičemž se ale jeho pojetí v podstatném bodě liší. Podobně jako Artaudovo i Gaovo „totální divadlo“ čerpá jak z východní, tak ze západní tradice, a dává přednost nonverbálním prostředkům před slovy – tedy tanci, akrobacii, obrazům, hudbě, světlu, líčení a kostýmům. Tyto prostředky dohromady tvoří scénickou „polyfonii“ (*fudiao*, 复调), v níž je hudební forma převedena na jeviště. Vzniká totální divadlo, které působí na všechny smysly a přibližuje diváka ke skutečnosti. V oblasti divadelních postupů se tedy Gaovo pojetí blíží Artaudovi, zásadní rozdíl spočívá v tematické a motivické rovině a v Gaově důrazu na detailní psychologizaci postav. Hra zabývající se otázkou kultury v protikladu k přírodě (reprezentované zde divým mužem) končí tím, že se chlapci ve snu zjeví divý muž, po němž se v průběhu celé hry pátralo, a v tomto snu spolu oba tančí a následně utečou do lesa, takže podle Chena Xiaomei se zde propojují oba prvky – příroda i civilizace –, které u Artauda stojí v ostrém protikladu.

Gao v *Divém člověku* Artauda překračuje tím, že kombinuje artaudovskou „magickou kulturu“ se současným moderním světem. Prvky, které Artaud považoval za protichůdné a neslučitelné, se v *Divém člověku* volně proplétají. (Chen 1995, s. 94–95)

Tady se tedy výrazně projevuje Gao Xingjianova syntéza východní a západní tradice, které se budeme věnovat v dalších kapitolách.

Co se týká přístupu k hercům, Gao Xingjian uvádí, že určitý vliv na něj měl také režisér Jerzy Grotowski.⁶⁰ Zůstává však otázka, do jaké míry se v osmdesátých letech mohl s

58 V tomto kontextu může být zajímavé, že v mytologiích původních jihoamerických kultur a v rané vrstvě čínského myšlení existuje velké množství souvislostí. Viz například WEI Juxian. *Zhongguo gudai yu Meizhou jiaotong kao* 《中国古代与美洲交通考》. Hong Kong : Shuowenshe, 1970.

59 Podle Chen 1995, s. 89.

60 Jerzy Grotowski (1933–1999) byl polský režisér a teoretik, zakladatel legendárního Teatru Laboratorium, jehož kolektiv se věnoval mj. divadelní antropologii a hledání rituálních kořenů divadla. Prosazoval tzv. „chudé divadlo“ redukované pouze na základní předpoklad divadla – komunikaci mezi hercem a divákem.

jeho tvorbou skutečně obeznámit. V poznámkách ke *Druhému břehu* Gao píše:

Grotowského tréninková metoda má pomáhat herci objevovat vlastní já a uvolnit jeho potenciál prostřednictvím pohybových cvičení, která uvolňují tělo i mysl. Tento typ představení tedy považuje za druh oběti. Provedení naší hry herci pomáhá dopátrat se vlastního já prostřednictvím procesu objevování hereckých partnerů. Pokud je herec vždy schopen najít si partnera ke komunikaci, aniž by byl posedlý vlastním já, jeho výkon bude pokaždé pozitivní a živý. Herci se tak dostane skutečného sebe-vědomí, protože jeho já se probudilo jednáním, a udrží si pozornost a schopnost sebezpozorování. (Gao 1999, s. 43)

Vzhledem k tomu, že vedle tohoto druhu cvičení Grotowski také kladl velký důraz na objevování hereckých partnerů, svědčí tento citát o poněkud svévolné interpretaci Grotowského. Především ale vypovídá o tom, že se Gao při konfrontaci s kulturou západu zabýval západním individualismem a cítil potřebu se vůči němu nějak vymezit (například i tímto vymezením se vůči Grotowskému). Později se k této otázce vrací například v proslovu při předání Nobelovy ceny v narážce na slavný citát Jean-Paul Sartra „Peklo jsou ti druzí“: „Druzí jsou určitě peklo: podle všeho k tomu dojde, když se já vymkne kontrole.“ (Gao 2001b, s. 598). Tato poznámka svědčí o tom, že si je Gao velmi dobře vědom důsledků individualismu dovedeného do extrému.

Jak konfrontace s Artaudem, tak i s Grotowským, poukazuje na dva podstatné rysy Gao Xingjianovy tvorby, jimž se budeme ještě věnovat v poslední kapitole – v prvním případě je to směřování k „jednotě“ v taoistickém smyslu a ve druhém kritika radikálního individualismu.

4. 2. Samuel Beckett

Irský dramatik a prozaik Samuel Beckett (1906–1989) bývá uváděn jako Gao Xingjianovi nejbližší západní autor. Jeho nejslavnější drama *Čekání na Godota* (*En attendant Godot*, 1949) bylo mnohokrát srovnáváno s *Autobusovou zastávkou*, což ale rozhodně není jediná spojnice mezi těmito dvěma dramatiky, jak ukážeme ve třetí kapitole.

Samuel Beckett pocházel z Dublinu, ale podstatnou část svého života strávil ve Francii a většina jeho dramát je psána francouzsky.⁶¹

Podstatným tématem Beckettovy tvorby je situace člověka zbaveného téměř všeho, co by mohlo dávat životu nějaký smysl. Takto vyprázdnění lidé se buď pokoušejí bojovat a svoji existenci nějak naplnit nebo alespoň zakrýt její prázdnotu, nebo na naplnění zcela rezignují a pokoušejí se dosáhnout úplného dna. Ironií je, že ani jedna z variant není možná, na jejich volání po smyslu nebo absolutním ne-smyslu jim nic neodpoví, maximálně ozvěna vlastního hlasu. Přitom únik do smrti je vždy po úvaze zamítnut. V tom spočívá absurdita Beckettových textů.

⁶¹ Beckett údajně dával francouzštině přednost, protože ho nespáděla k určitému stylu a ke snaze o elegantní vyjádření.

Po několika románech (např. *Murphy* a *Tso*) se Beckett začal věnovat i dramatické tvorbě, první drama *Čekání na Godota* se běžně řadí mezi absurdní dramata, někdy je dokonce považováno za zakládající dílo žánru. Dva tuláci / klauni Vladimir a Estragon tu po celou dobu čekají na neznámého Godota, který s sebou má přinést zásadní změnu, ale stále nepřichází. Pokoušejí se krátit si nesnesitelné čekání nikam nevedoucím hovorem, ten však jejich čekání nečiní o nic snesitelnějším. Slova tu totiž většinou neslouží jako prostředek komunikace, ale jako materiál k zaplňování prázdného času. Malé rozptýlení přináší sadistický Pozzo vedoucí si na provaze otroka Luckyho, ani ti ale nepřinášejí zápletku. Jejich role se ve druhém dějství proměňují, zruinovaný Pozzo je teď slepý a naprosto závislý na oněmělém Luckym, k očekávanému zásadnímu obratu přitom stále nedochází. Godot nepřišel a v průběhu celé hry nepřijde.

4. 2. 1. *Konec hry, Šťastné dny a Rockaby*

Bezvýchodnou situaci dvou klaunů Beckett dále rozpracovává v následujícím dramatu *Konec hry* (*Fin de partie*, 1957). Zde tuto situaci ještě zostruje tím, že postavy připraví o možnost pohybu. Děj se odehrává v blíže neurčené postapokalyptické době v téměř prázdném pokoji, kde žije Hamm se svým sluhou Clovem. Kromě toho tam s nimi přežívají také Hammovi rodiče Nagg a Nell zavření v popelnicích. Hamm je nemocný, slepý, upoutaný na kolečkové křeslo a závislý na lécích tisících bolestí a na kulhajícím Clovovi. Jinak mezi nimi už nepřetrvává téměř žádný vztah – stejně jako mezi Hammem a jeho rodiči, kteří jediná si snad k sobě nějaké pouto zachovávají.

Tady se už na nic nečeká, „hra“ je skutečně u konce, Hammův čas se táhne od dávky léků k další, Clov u něj zůstává, aniž by věděl proč. Protagonisté jsou v situaci, která už zdánlivě nemůže být horší, přitom Beckett ukazuje, že i ta se může ještě zhoršit. Umírající Hamm postupně přichází o všechny opory, které mu nějak ulehčovaly existenci – prášky proti bolesti dojdou, Hamm sám odhodí hák sloužící k pohybu na pojízdném křesle, píšťalku na přivolání Clova i plyšového psa, k němuž jej poutaly zbytky citu, matka Nell umírá a nakonec ho opustí i Clov. Otec Nagg nereaguje na jeho volání a Hamm zůstává sám a bezmocný ve svém křesle. Drama není nijak členěné, o to zřetelnější je tu krutost nezastavitelného vývoje od ničeho k ničemu.

V tomto dramatu jako by se Beckett ke „dnu“ opravdu přiblížil. Určitý posun se pak objevuje u krátkého *Aktu beze slov II* (*Acte sans parole II*, 1959), kde dva mimové prožívají svůj den po probuzení šťouchancem kůlu, který se zničehonic snese shora. Oba provádějí podobné úkony, ale každý k nim přistupuje jinak, jeden s nezměrnou rozmrzelostí, druhý

naopak s velkým nadšením.

Struktura monodramatu *Šťastné dny* (*Happy days*, 1961) se v mnoha ohledech *Konci hry* blíží, navíc je tu dovedena do extrému nemožnost pohybu. Protagonistkou je asi padesátiletá Winnie, jež je v prvním dějství pohřbená až po pás v zemi v podivné krajině, kde se nikdy nesetmí. Probouzí se po zazvonění budíku (který zvoní sám od sebe, Winnie ho nenatahuje) a začíná svůj každodenní rituál, jenž se podle všeho vůbec nemění. Všechno, co má, je taška plná různých předmětů (kartáček na zuby, zrcátko, rtěnka, klobouček, revolver...) a slunečník. Za hroudou země, v níž je Winnie zakopaná, leží její nemocný manžel Willie, který po celou hru prakticky nepromluví a většina jeho replik jsou pouze nahlas čtené novinové titulky.

Winnie se silně upíná k tašce, její prohledávání, zabývání se předměty a neustálý monolog ji vzdalují od beznadějnosti situace, v níž žije. Ve druhém dějství už je Winnie zakopaná v zemi až po krk, ale přes všechno se stále vyjadřuje velmi optimisticky, ani slovem si nestěžuje, spíš se obsesivně pokouší na všem najít něco pozitivního a udržet navenek i pro sebe dojem, že je vše v pořádku. Nakonec ji Willie osloví jménem – to stačí, aby Winnie prožila „další šťastný den“.

Dále nás ještě zajímá jedna z Beckettových posledních jednoaktovek *Rockaby* (1980).⁶² Starší („předčasně zestárlá“) žena tu sedí v houpacím křesle, které se mechanicky kolébá, a poslouchá vlastní hlas z nahrávky, kde o sobě mluví ve třetí osobě jako o „ní“. Její řeč je výrazně repetitivní a uplatňuje se tu pro Becketta typický rytmus propojený s rytmem houpání. Hlas v nahrávce cyklicky opakuje v různém pořadí tytéž věty, které vypovídají o ženině osamělosti a jejím pohledu z okna na konci dne, postupně se přidávají nová slova i krátké věty. Po určitém úseku se nahraný hlas vždy zastaví, žena v křesle ho ale pokaždé pobídne, ať pokračuje. Kompozice hry má blízko k hudební kompozici, motivy se vracejí a rozvíjejí, neexistuje tu kauzalita, žena někdy vysloví repliku souběžně s nahrávkou, někdy nahraný text skončí v ozvěně posledního slova. Jde o bezvýchodnou situaci, v níž žena pouze čeká na smrt, ani ta ale nepřichází. I v této hře platí, že Beckettovy postavy si jsou zcela zjevně své situace do velké míry vědomy. Toto vědomí jim však situaci nijak neulehčuje.

Zdá se, že tato typická beckettovská situace nemá v tradiční čínské kultuře obdobu, zatímco v moderní Číně nějakým způsobem rezonuje. Gao Xingjiana zaujala natolik, že většinu jeho dramatického díla lze vnímat jako reakci na ni. Jeho vztah k Beckettovi podrobněji rozebereme v 6. kapitole na příkladu Gao Xingjianova dramatu *Mezi životem a smrtí* a Beckettových *Šťastných dnů* a *Rockaby*.

62 Český překlad neexistuje, možný by byl překlad „Kolébavka“, případně „Houpací křeslo“.

4. 3. Bertolt Brecht

Vedle vlivu Samuela Becketta se v Gao Xingjianově díle silně promítly i teorie německého dramatika, divadelního teoretika a režiséra Bertolta Brechta (1898–1956). Zatímco Beckett se obrací do lidského nitra a pokouší se dobrat jeho hranic, Brecht se domnívá, že jádro problémů jedince leží ve společnosti, směřuje tedy ven a aktivně hledá řešení společenských otázek. Oproti bytostně pesimistickému Beckettovi je Brecht společenským optimistou. Usiluje o velkou společenskou změnu, o revoluci a věří, že je dosažitelná. Vychází z marxistické filozofie a staví na Hegelově dialektice ve smyslu marxistického materialismu. Jeho přístup je ryze praktický, až utilitární.

Divadlo má hrát v revoluci důležitou roli, Brecht v něm vidí ideální prostředek společenské kritiky. Místo toho, aby divákovi nabízelo únik z reality, čistou zábavu nebo zážitek ze vcit'ování se do postav skrze herce absolutně ponořeného do své role, má mít etickou funkci, rozvíjet divákovo kritické myšlení, pobízet ho k odstupu od představovaného děje a k vlastnímu nezávislému úsudku. V souladu s materialistickým viděním světa je Brecht toho názoru, že tvůrčí proces, který je vyzdvižen do sféry vědomí, je vyššího druhu než proces probíhající v podvědomí. Podvědomí se totiž dá podle Brechta jen těžko nějak regulovat, v divadle založeném na sdílených emocích jsou všichni jako spoutaní „kouzlem“ a žádoucího společenského účinku lze tedy dosáhnout jen ve vědomí, udržujícím si kritický odstup.

Tohoto odstupu chce Brecht dosáhnout svým epickým divadlem, jež využívá mimo jiné různé vypravěčské metody. Ty (a další „zcizovací“ prostředky) mají vést k tomu, co Brecht nazývá „zcizovací efekt“ (neboli „efekt Z“, v originále *Verfremdungseffekt*), který je zřejmě jeho nejznámějším konceptem a měl obrovský vliv na divadlo 20. století. Jak už bylo v úvodu řečeno, Bertolt Brecht při formulaci tohoto konceptu vyšel z Pekingské opery *jingju*, inspirován Mei Lanfangovým představením v Moskvě.

4. 3. 1. Stat' „Zcizující efekty v čínském hereckém umění“

Ve stati z roku 1937 Brecht popsal, jak se v tradičním čínském divadle projevuje prvek, který nazval „zcizovací efekt“:

Čínský umělec především nehraje tak, jako by kromě tří stěn, které ho obklopují, existovala ještě i čtvrtá. Dává najevo, že ví, že se lidé na něho dívají. To ihned odstraňuje jistou iluzivnost evropských jevišť. (Brecht 1958, s. 40)

A nutno dodat, že i čínských jevišť Gao Xingjianovy doby. Brecht se tu ostře vymezuje proti Stanislavského systému „čtyř stěn“, jeho teorie je první velkou výzvou hegemonii Stanislavského realistické Metody. Herec se nemá vcit'ovat do postavy, naopak si

má udržet status pozorovatele, jenž nehodnotí a nic pro něj není samozřejmé. „Čínský umělec (...) se zřiká úplné přeměny. Předem se omezuje na to, že bude představovanou postavu toliko citovat.“ (Brecht 1958, s. 43). Úkolem „zcizení“ je zpochybnit samozřejmost společenských jevů, aby byla možná jejich změna. Herec nejedná, jako by byl od publika oddělen stěnou, ale zůstává s ním v přímém kontaktu.

Když umělec pozoruje sám sebe, což je umělý a umělecký akt sebeodcizení, nedovolí divákovi vcítit se natolik, že se zcela zřekne sebe sama, a vytváří velkolepý odstup od událostí. Od divákova vcítění se tu však přesto neupouští. Divák se vcítuje do herce jako do pozorovatele: tak se kultivuje jeho pozorovací, divácký postoj. (Brecht 1958, s. 41)

Brecht se tu několikrát odvolává na Mei Lanfangovo herecké umění, přitom je zřejmé, že mu o tradiční čínské divadlo vůbec nejde. Vybírá si z něj pouze jediný prvek a po svém ho interpretuje a přizpůsobuje svým cílům, aniž by se staral o jeho místo v původním kontextu. Podobným způsobem pak s Brechtovou teorií o několik desetiletí později zachází Gao Xingjian, když principy Brechtova epického divadla přetvoří v souladu s vlastní estetikou, čímž je zbaví původního smyslu. Vztah Gao Xingjianova a Brechtova díla podrobněji rozvedeme v 7. kapitole.

4. 3. 2. *Me-ti : Kniha proměn*

Že Brecht z čínské kultury nečerpal náhodně, ale byl s ní do jisté míry obeznámený, ukazují také jeho filozofické fragmenty *Me-ti: Kniha proměn*, které jsou přiznanou parafrází Mo Diho.⁶³ Brecht se sice zároveň odvolává i na *Knihu proměn* (tvrdí, že její jádro pochází od Mo Diho), ale s tou se jeho *Me-ti* dá srovnávat jen stěží. Vzhledem k tomu, že *Kniha proměn* patří mezi kanonické knihy konfucianismu a Mo Di byl velkým odpůrcem konfucianismu, je jejich spojení v titulu nečekané. Podle G. Divay jde o záměrnou kontradikci, která má poukazovat na Hegelovu dialektiku (Divay 2007).

Brecht se v aforismech, parabolách a dalších fragmentech, které tvoří *Me-ti*, vyslovuje k širokému okruhu otázek své doby, vytváří vtipné příměry a záměrně osciluje mezi parafrází a parodií. Své současníky skrývá pod pseudo-čínská jména : Lenin tu vystupuje jako Mi-en-lie, Stalin jako Ni-en a Brecht sám hovoří ústy filozofa Me-tiho a lékaře Kin-že.

Nijak nepřekvapuje, že si Brecht z čínské kultury vybral právě Mo Diho myšlenky, jeho socialistické smýšlení a utilitarismus mu musel být blízký, stejně tak jako opozice vůči konfuciánským intelektuálům. Sám se v *Me-ti* i v *Tuiovském románu* mnohokrát proti intelektuálům (které nazývá Tuiové) obrací. Ironické je, že Brecht by vzhledem ke zcela

63 Známy také jako Mozi (470–391 př. n. l.). Filozof z období Sta filozofických škol, autor spisu *Mozi*, který zdůrazňuje přímou zkušenost, prosazuje „univerzální lásku“ *jian'ai* (兼爱) a ostře vystupuje proti konfuciánům a jejich důrazu na rituály. Jeho filozofie se označuje za utilitaristickou a někdy je považována za období moderního socialismu. První německé vydání knihy *Mozi* v roce 1922 neslo název *Mé Ti*.

odlišným náhledům na svět s největší pravděpodobností za jednoho z intelektuálů Tuiů odtržených od reality označil i Gao Xingjiana zabývajícího se v buddhistickém smyslu lidským nitrem. Tato rozdílná směřování ještě rozvedeme níže.

5. Čínské zdroje inspirace

Vedle západního vlivu lze v Gao Xingjianově tvorbě najít dvě kontinuální linie čerpající z tradiční čínské kultury, jde o čchanový buddhismus a Pekingskou operu *jingju*. Z obou čerpá zcela záměrně, přičemž se k nim staví kriticky a přebírá pouze některé postoje a postupy, charakteristické pro obě jmenované tradice.

K domácí kultuře přistupuje podobně, jako zachází se západní: pečlivě vybírá prvky, které zapadají do jeho pojetí nového divadla, vzájemně je propojuje a přizpůsobuje podle svých potřeb. Přitom ale v zásadě navazuje na významného režiséra Huang Zuolina (黄佐临, 1906–1994, více viz podkapitola 5. 3.) a jeho snahu založit moderní čínské divadlo postavené na syntéze východních a západních prvků.

5. 1. Čchanový buddhismus

Čchanový buddhismus (*chan* 禪), v Evropě dnes známý spíše pod japonským označením zen, je odnoží mahajánového buddhismu, jež v 5. století n. l. vznikla v Číně. Od tradičních škol buddhismu se liší v mnoha směrech. Především neklade důraz na učení předávané slovy, ale na přímý vhled skrze intuici. Nestaví tedy na studiu spisů, ale na osobní duchovní zkušenosti, získané například meditací. Ta má vést ke zklidnění mysli a oproštění se od pozorování. Cílem čchanu je, stejně jako u ostatních odvětví buddhismu, probuzení – jasný náhled podstaty všech věcí. Tady (alespoň v jižní škole čchanu)⁶⁴ se však jedná o probuzení náhlé, spojované se syntetickým pojmáním světa v protikladu k představě postupného probuzení, která vychází z analytického myšlení.

K tomuto náhlému probuzení čchan používá různé metody, nejtypičtější z nich je práce s promluvami zvanými *gong'an* (公案), v Evropě známým pod sinojaponským čtením *kóan*.⁶⁵

5. 1. 1. Čchanové tázání *gong'an* (*kóan*)

Gong'an (v doslovném překladu „veřejná kauza“) patří mezi výukové metody čchanu, které od 9. století sloužily k předání mistrova učení žákovi. *Gong'an*y často mají dialogickou formu a skládají se z otázky a odpovědi, případně pouze kladou nezodpověditelnou otázku nebo

64 Tradiční čchanové učení se pěstovalo v pěti školách (*Wujia* 五家): Guiyang (潯仰宗), Linji (臨濟宗, v Japonsku Rinzai), Caodong (曹洞宗, v Japonsku Soto), Yunmen (云門宗) a Fayan (法眼宗). Důraz na náhlé probuzení kladla zejména škola Linji.

65 Více o čchanu například v: Cheng 2006, s. 383–390 nebo WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Přel. P. Jochmann. Olomouc : Votobia, 1995.

předkládají zdánlivě nesmyslné tvrzení. Přestože sestávají ze slov, jejich účelem je odvést od smyslu slov pozornost a umožnit průnik za ně. *Gong'any* jsou tedy obvykle paradoxní, absurdní výroky, protiřečí si a různými způsoby přivádějí mysl do situace, kterou nelze vyřešit rozumem. Adept čchanu dostává od mistra *gong'an* a sám s ním po dlouhou dobu (často i celé roky) cvičí, dokud se mu nepodaří ho „vyřešit“.

K nejznámějším *gong'anům* patří například otázka „Jaký je zvuk tlesknutí jedné ruky?“ nebo „Myš žere kočičí žrádlo, ale kočičí miska je rozbitá.“

Příznačné pro *gong'any* je, že se původně zaznamenávaly v jazyce *baihua* (白话) blízkém hovorové řeči. V tom se také lišily od klasických buddhistických spisů psaných vysokým literárním jazykem.⁶⁶

Gao Xingjian se ve svých dramatech ke čchanovému buddhismu mnohokrát odvolává. Jeho implicitní vliv je možné nalézt prakticky ve všech dramatech, explicitně ho Gao zmiňuje ve *Druhém břehu*, v *Mezi životem a smrtí*, *Otázkách na odpovědi* a zejména v *Srpnovém sněhu*, který čerpá z historie a legend čchanu od poloviny 7. století do konce 9. století. V *Otázkách na odpovědi* se Gao, jak sám uvádí, pokusil zdramatizovat *gong'an*.⁶⁷ Na struktuře tohoto dramatu se to projevuje tím, že má formu krátkých otázek a odpovědí, které spolu ne vždy souvisejí. Z *gong'anu* však vychází zejména místy absurdní jazyk, jenž má především poukázat na to, že význam slov je zde druhotný, že odpověď je nutno hledat právě mimo jazyk. Velká část *Otázek na odpovědi* sestává z dialogů podobných následujícímu:

Dívka :	Takže tak...
Muž:	Jak?
Dívka:	Ne tak?
Muž:	Jak ne tak? ⁶⁸

(Gao 2001a, s. 12–13)

Gao nechce čchanový buddhismus jednostranně propagovat. Přestože jsou mu jeho principy očividně blízké, snaží se k němu stavět kriticky a s odstupem jako ke všem ostatním „-ismům“. Přitom právě tento odstup by se dal označit za jedno ze specifíků čchanu. Není proto přehnané tvrdit, že Gao Xingjianův přístup je v mnoha směrech čchanu blízký.

66 Více o *gong'anech* a jejich české překlady například ve WUMEN Huikai. *Wumenguan / Brána bez dveří*. Přel. Oldřich Král. Lásenice : Maxima, 2007. nebo REPS, Paul. *Kosti a svaly zenu: Zenové příběhy a kóany*. Olomouc : Votobia, 1996.

67 Gao 1999, s. 136.

68 女子：就这样...

男人：怎么？

女子：不怎么样？

男人：怎么不怎么样？

5. 2. Pekingská opera *jingju* (京剧)

Pekingská opera je druh zpěvohry *xiqu* (戏曲), vycházející z regionálních divadel, který se zformoval během 19. století v hlavním městě a postupně si získal popularitu v celé Číně.

Omezený rozsah této práce neumožňuje podat zde přehled všech typických znaků *jingju*, soustředíme se tedy pouze na několik málo prvků, jež jsou pro tuto práci relevantní.

Zásadní je v Pekingské opeře stylizace, založená na ustálených konvencích. Herec se neuchyluje k mimezi,⁶⁹ ale používá ustálený rejstřík divadelních „zkratek“, které, zjednodušeně řečeno, nenapodobují vnější projev, ale spíše postihují podstatu děje. Například jízda na nosítkách je znázorněna dvěma praporce drženými sluhou podél boků nesené postavy. Herecké jednání zde tedy určuje zcela vše od charakteru postavy po časoprostor.

Proto je na scéně jen minimum dekorace, obvykle pouze malované pozadí, stůl a židle, které mají variabilní významotvorné funkce – stůl se potom může stát například hradbami a židle hrobkou. Také rekvizity herci používají jak k jejich běžnému účelu, tak metaforicky (například oháňka na mouchy může pomoci vyjádřit jízdu na koni).

V *jingju*, stejně jako v ostatních tradičních druzích divadla, existují ustálené typy rolí rozdělené na ženské role *dan* (旦), mužské role *sheng* (生), líčené tváře *jing* (净) a klauny *chou* (丑), z nichž každá má ještě několik podtypů. V tradiční *jingju* i ženské role představovali muži.

Všechny postavy mají nalíčený obličej, přičemž každá role má své charakteristické líčení (např. role *jing* mají barevné líčené masky prakticky překrývající mimiku). Stejně pevně dané pro každý typ role jsou i kostýmy.

Jingju přebírá starší dramatické texty, se kterými zachází poměrně volně, ale funguje na ustálených inscenačních modelech – jakmile se jednou zafixuje úspěšný tvar, inscenace už se dál nemění. Důležitým prvkem je tu hudba, která sestává z omezeného okruhu ustálených melodických vzorců. Hudba umožňuje přesné rozvržení temporytmu, které je pro *jingju* typické.

Z řady velkých hereckých osobností *jingju* si zřejmě největší proslulost získal představitel ženských rolí *dan* Mei Lanfang (梅兰芳, 1894–1961), který také zpopularizoval Pekingskou operu na západě.⁷⁰

⁶⁹ Mimesis je pojem klasické aristotelské estetiky, který označuje „nápodobu skutečnosti“ v umění. Platón mizezi stavěl do protikladu k diegezi, v níž jde o naraci, o poukaz na akt nápodoby.

⁷⁰ Více o Pekingské opeře například v: KALVODOVÁ, Dana. *Čínské divadlo*. Praha : Panorama, 1992. MACKERRAS, Colin. *Peking Opera*. New York : Oxford UP, 1997. PAN Xiaofeng. *The Stagecraft of Peking Opera*. Beijing : New World Press, 1995.

5. 2. 1. Herecký prvek *liangxiang* (亮相)

Už jsme uvedli, že dramatická forma *jingju* není založena na mimezi, ale má antiiluzivní charakter. *Jingju* se nepokouší v divákovi vyvolat iluzi reality, nýbrž plně přiznává, že vytváří realitu umělou, což ale není v rozporu s jeho estetickým účinkem.

Jedním z antiiluzivních prostředků Pekingské opery je prvek *liangxiang*, který spočívá například v tom, že se herec po náročném výstupu na okamžik zastaví a představí se publiku nikoliv jako postava, ale jako herec. Publikum má v tu chvíli možnost dát najevo, že jeho herecké umění oceňuje. Stejně tak herec *jingju* může před akrobatickým výstupem vystoupit na moment z role a pohledem si vyměřit prostor, aniž by tím narušil věrohodnost své postavy.

Prvek *liangxiang*, který tolik zaujal Bertolta Brechta, vychází ze zdůrazněné narativity čínského divadla. Tato diegéze, která má blízko k čínské vypravěčské tradici, je pro tradiční divadlo *xiqu* příznačná. Právě z ní vychází i koncept *xieyi*, o němž se zmíníme v souvislosti s Huang Zuolinem.

Gao Xingjian ze stylu *jingju* poprvé explicitně čerpá v *Divém člověku*, kde využívá masky, hudbu, akrobacii i tanec. Z prvku *liangxiang* částečně vychází i jeho teorie „tří hereckých vrstev“. V jeho ostatních dramatech se vliv *jingju* projevuje zejména skrze převzatý koncept *xieyi*, který Gao dál rozpracoval.

5. 3. Huang Zuolin a styl *xieyi*

Huang Zuolin⁷¹ patřil mezi nejvýznamnější čínské divadelní režiséry 20. století a jeho teorie měly na Gao Xingjiana velký vliv. Huang jako první představil v Číně Brechtovy teorie⁷² a na základě svých bohatých režijních zkušeností navrhl novou, syntetickou podobu čínské činohry.

Xieyi (写意, doslova „vyjádření smyslu“) je termín, který Huang Zuolin navrhl v roce 1962 pro nerealistický, antiiluzivní styl herectví typický pro čínské divadlo v kontrastu k termínu *xieshi* (写实, doslova „popis reality“)⁷³ příznačnému pro realistickou západní divadelní estetiku. *Xieyi* není nový termín, původně pochází z čínské tušové malby⁷⁴ a až později se začal používat k označení stylu tradičního čínského divadla. Huang ho ale nově

71 Huang odešel ve 20. letech do Velké Británie, kde ho nadchlo západní drama a stal se žákem G. B. Shawa. Ve 30. letech studoval Shakespeara na univerzitě v Cambridge a divadelní režii na London Drama School. Za druhé protijaponské války režíroval představení zaměřená proti Japoncům. Byl také významným teoretikem a usiloval o založení moderního čínského dramatu.

72 Nejprve interně roku 1951 v Šanghajském lidově uměleckém divadle, veřejně až v přednášce z roku 1962. Gao uvádí, že se k Brechtovým teoriím dostal už předtím (Quah 2004, s. 29). Huang také Brechta v Číně poprvé režíroval, v roce 1958 uvedl v Šanghaji inscenaci *Matky Kuráže a jejich děti*.

73 Tento výraz se ve 20. začal používat jako obecné označení pro realismus, později se ujal výraz *xianshi* 现实.

74 Zde označuje letmé zachycení podstaty zobrazovaného jen prostřednictvím několika málo tahů - zachycení podstaty je tu, stejně jako v tradičním čínském divadle, důležitější než přesné napodobení originálu.

uvádí v souvislosti s modernizací čínské činohry coby koncept nové divadelní syntézy.

Huang Zuolin ve slavné přednášce „O pojetí divadla“ (*Mantan xijuguan* 《漫谈戏剧观》) z roku 1962 představil svoji vizi moderního divadla, které by v sobě propojilo herecké techniky Stanislavského (jako představitele *xieshi*), Mei Lanfanga (představitele *xieyi*) a Brechta (stojícího mezi oběma těmito styly). V době, kdy byl Stanislavského systém v Číně už pevně zakořeněný, byly Brechtovy teorie a návrat k tradičnímu čínskému divadlu pro Huanga ideálními prostředky, jak nyní už příliš omezující Stanislavského „čtvrtou stěnu“ prolomit. Zajímavé přitom je, že Huang byl kdysi první, kdo začal Stanislavského Metodu v Číně vyučovat. V roce 1980 však Huang Zuolin napsal:

Není divu, že Brecht byl nadšený, když viděl Mei Lanfangovo představení, – věřil, že našel svébytný vzor, po kterém pátral, a následně napsal esej ‚Zcizující efekty v čínském hereckém umění‘. Někteří čínští kritici také došli k závěru, že tu [mezi Brechtem a tradičním čínským divadlem] jsou zřetelné podobnosti.

Přitom když sovětsí odborníci zaváděli v Číně Stanislavského systém, věřili, že tradiční čínské divadlo pracuje s podobnými principy jako Stanislavskij. Mnoho čínských kritiků tento názor podpořilo. Sám Mei Lanfang se nechal slyšet: ‚To, co jsem po celý život zažíval na scéně, je srovnatelné se Stanislavského systémem.‘ (Huang Zuolin, „On Mei Lanfang and Chinese Traditional Theater“ in Fei 1999, s. 175)

Obě pojetí jsou tedy do jisté míry tendenční, jak Huang v článku dále podrobněji rozvádí: jedno z tradičního čínského divadla účelově vybírá pouze prvky vyhovující brechtovým teoriím, druhé je podobným způsobem interpretuje skrze Stanislavského systém. Zároveň je ale v každém část pravdy, a proto je podle Huanga možné tyto tři tak odlišné styly propojit.

Huangův syntetický přístup Gao v 80. letech z velké části převzal a dál rozpracoval. Po svých raných zkušenostech se Stanislavského systémem se však už k němu nevracel a ve své době se vůči němu již ani nepotřeboval vymezovat, takže Stanislavského Metoda z jeho syntézy vypadla. Místo toho Gao věnoval pozornost prvkům absurdního divadla inspirovaného Beckettem a také prvkům Artaudova „totálního divadla“.

III. Sdílený prostor, rozdílné perspektivy

V předchozích kapitolách jsme načrtli různé vlivy, které se v Gao Xingjianově díle prolínají, nyní se pokusíme doložit alespoň některé z nich na konkrétních případech a porovnat je.

Samuel Beckett a Bertolt Brecht, každý jiným způsobem, Gao Xingjianovu tvorbu silně ovlivnili. V Beckettově a Gaově dramatické tvorbě, stejně jako v Brechtově a Gaově teorii, tedy existuje společný prostor, ve kterém se však zároveň projevují rozdílné úhly pohledu vycházející mimo jiné i z domácí kultury autorů. Srovnáním se pokusíme pojmenovat jak tento sdílený prostor, tak i zmíněné rozdílné perspektivy.

6. Gao Xingjianovo *Mezi životem a smrtí* a Beckettovy *Šťastné dny* a *Rockaby*

Gaovo drama *Mezi životem a smrtí* jsme vybrali především proto, že se zabývá univerzálním tématem, plně se v něm projevují Gaovy teorie a také pro jeho podobnost s Beckettovou pozdní dramatickou tvorbou. Svoji roli hraje i fakt, že Gao *Rockaby* (a snad ani *Šťastné dny*) v době psaní hry *Mezi životem a smrtí* s největší pravděpodobností neznal.

Uvažování Samuela Becketta mohlo být Gaovi blízké i proto, že Beckett ve svých dílech zobrazuje naprosto univerzální lidskou situaci, která se týká člověka přímo: „Beckettovi kritici překrucují smysl jeho díla, pokud svými interpretacemi připoutávají jeho bédování ke konkrétním myšlenkovým systémům či psychologickým stavům.“ (Rosen 1976, s. 66) Právě tato univerzalita je pro Gao Xingjiana důležitou součástí umění, jak už jsme zmínili v úvodu.

Paralely mezi *Šťastnými dny* a Gaovým dramatem jsou zřejmé. V obou případech jde o monodrama se ženskou protagonistkou, která nemůže zadržet proud řeči. Obě ženy jsou ve středním věku a obě se dostávají do situace na hranici života a smrti. Časoprostor her je také podobně neurčitý.

Beckettova Winnie neustále mluví, aniž by cokoliv sdělovala. Její situace je ale výmluvná dost: vězí po pás (později po krk) v zemi, manžel jí nevěnuje pozornost, Winnie se však projevuje vesele a bezstarostně. V této bezvýchodné situaci nemůže dát najevo jakoukoliv nespokojenost, protože ji nemůže přiznat ani sama sobě. Kdyby to udělala, situace by se pro ni stala ještě nesnesitelnější, přitom by však stále nebylo úniku. Proto dává přednost chatrným oporám v podobě předmětů v tašce a předčítání nápisu na zubní pastě.

Žena z *Mezi životem a smrtí* je oproti Winnie přímočará. Ocitla se v podobně

bezvýhodné situaci, ale nepokouší se udržovat nějakou iluzi pro sebe ani navenek. Stojí tak ještě o něco blíže okraji propasti než Winnie a poslední zábranou před úplným propadem do prázdnoty jsou pro ni slova. Nejsou to však slova bez významu jako ve *Šťastných dnech*, kde jde o akt promluvy samotný, jímž se má zaplnit vyprázdněný čas, ale už ne o konkrétní slova. Žena se nutně potřebuje svých slov zbavit tím, že je vysloví. Postupně se tedy „očisťuje“ naprosto od všeho – šperků, mužů, vzpomínek, slov a nakonec i od svého já. Její poslední věta zní: „Co je to já? Kromě těch slov, těchhle prázdných a bezvýznamných slov o ničem, co ještě zbylo?“ (Gao 1999, s. 78) Tak se tedy dostává až na okraj já.

I *Rockaby*, přestože má mnohem lyričtější charakter, sdílí s *Mezi životem a smrtí* některé formální rysy. Je tu opět ženská protagonistka tísněná prázdnotou a samotou, hlavní spojnicí je ale to, že žena (označovaná jako W.) poslouchá vlastní hlas z nahrávky, kde o sobě mluví ve třetí osobě, stejně jako Žena z *Mezi životem a smrtí*. Beckett tento prostředek nepoužívá poprvé, objevuje se například v krátkém dramatu *Tenkrát*, v němž protagonista také poslouchá svůj hlas, popisující vzpomínky z dětství, tam k němu ale hlas mluví ve druhé osobě.

W. po nahrávce opakuje jedinou větu: „Čas, který zastavila“. Ta vypovídá o tom, že W. žije v bezčase, že je v něm polapená a nevidí cestu ven. O tomto zastaveném čase vypovídá i výrazný temporytmus, udávaný houpáním křesla, a cykličnost textu. Použití třetí osoby řeči je tu vyjádřením úplného rozpadu „já“ na dvě nekomunikující části, v kontrastu ke Gao Xingjianově pojetí, kde má být třetí osoba řeči naopak prostředkem uvědomělého odstupu od sebe samého.

Beckettův kritik Paul Foster důkladně rozebral jeho románovou tvorbu z hlediska čchanového buddhismu. Toto hledisko si vybral mimo jiné proto, že: „(...) Otázky a dilemata, které [Beckett] nastoluje, nejsou výhradně ani intelektuální, filosofické či sociologické, nýbrž duchovní.“ (Foster 2002, s. 40). Foster došel k závěru, že Beckett ve svém díle popisuje situaci, jež je z hlediska čchanu žádoucí – člověka zbaveného iluzí a všech falešných opor. V Beckettových dramatech se pak tato situace zhmotňuje, Beckett hledá hraniční formu existence, zkouší, o co všechno je ještě možno člověka připravit.⁷⁵

Z pohledu čchanu tak Beckett ve svém díle dospívá do stavu těsně před probuzením, tam se však zastavuje a nedokoná onen skok do neznáma, který by jím popsanou absolutní beznaděj překlopil ve stav probuzení. Foster tuto situaci popisuje následně: „Skutečnou tragédií Beckettova díla je, že problémům, jež formuluje, se nenabízí žádné řešení.“ (Foster 2002, s. 249)

75 Například Beckettův krátký text *Worstward Ho* je studií cesty k nejhorším dosažitelným podmínkám existence.

Právě drama *Mezi životem a smrtí* naznačuje, že Gao Xingjian ve svém díle očividně dospěl do stejného hraničního momentu jako Samuel Beckett. Jistým způsobem se mu však daří ho překročit, jak ukazují závěry dramát *Divý člověk*, *Druhý břeh* a *Otázky na odpovědi*. Poté co jejich hrdinové prošli hlubokou krizí osobnosti, závěr vždy nabízí alespoň tušení východiska, ať už jde o smíření přírody a civilizace v *Divém člověku*, o nalezení vlastního srdce ve *Druhém břehu* nebo o odhalení modré oblohy v *Otázkách na odpovědi*. Jediným dramatem bez východiska je *Mezi životem a smrtí*, které je také Beckettově poetice nejbližší.

Zdroj těchto východisek leží pokaždé v čínské tradiční kultuře, neváže se ale přímo k žádnému konkrétnímu myšlenkovému systému, i když nejvhodnější by pro něj bylo zřejmě označení „tao“ coby metafora cesty v protikladu k Beckettově slepé ulici. Lze tedy říci, že Gao v jistém smyslu Becketta (podobně jako Artauda) ve své tvorbě překračuje, což symbolicky vyjadřuje postava Tichého muže v *Autobusové zastávce*, jenž se jako první v Gaově díle vydává na cestu.

7. Bertolt Brecht a Gao Xingjianova teorie „tří hereckých vrstev“

Gao Xingjian rozhodně nebyl jediným čínským dramatikem, který z Bertolta Brechta čerpal. Huang Zuolinova přednáška v roce 1962 vyvolala velkou vlnu zájmu o Brechtovy teorie, kterou však zadusila Kulturní revoluce. Až v uvolněnějším období Nové éry (1976–1989) je mnozí divadelníci začali uplatňovat v praxi, i když se při tom často dopouštěli jejich dezinterpretace.

Gao se k Brechtovi dostal zřejmě už v době svých studií a jak píše v eseji „Já a Brecht“, jeho teorie brzy odvedly Gaův zájem od Stanislavského. Se svým divadelním spolkem následně zinscenoval *Dobrého člověka ze Sečuánu* ve stylu *xieyi*. Vzhledem k tomu, že tato Brechtova hra využívá prvků *jingju* i epického divadla, mohl být pro ni styl *xieyi* (propojující obojí) ideálním inscenačním klíčem.

Jak uvádí Sy Ren Quah, Brecht byl pro Gao Xingjiana především výchozím bodem k dalším západním autorům, například k Artaudovi a Grotowskému, a „Brechtovy teorie jsou pro Gao Xingjiana důležité zejména tím, že umožňují zásadně rozšířit výrazové prostředky divadla.“ (Quah 2004, s. 47) V eseji "Já a Brecht" Gao píše: "Díky Brechtovi jsem si uvědomil, že divadlo také může vyprávět." (Gao, *Wo yu Bulaixite*)

Principy brechtovského epického divadla Gao poprvé otevřeně uplatnil už v *Autobusové zastávce*, kde použil zcizovací efekt v pojetí velmi blízkém Brechtovu (Ředitel Ma se několikrát obrací k publiku a sděluje mu své mínění). *Autobusovou zastávku* lze označit za sociální drama, proto tu zcizovací efekt ještě mohl fungovat ve svém původním smyslu. Gao ho ovšem později zapracoval do své teorie „tří hereckých vrstev“, kde jeho význam posunul. Neutrální herec se podobá brechtovskému vypravěči, ovšem svůj kritický odstup neuplatňuje ani tak vůči situaci, v níž se jeho postava ocitá, ale vůči postavě samotné. Zatímco Brechtův vypravěč je „objektivním“ pozorovatelem situace, Gaův neutrální herec je v první řadě pozorovatelem postavy, kterou sám ztvárňuje. Jak Brecht, tak Gao doufá, že divák se vcítí do herce, nikoliv do postavy, a bude tak sdílet jeho odstup vůči představovanému.

Počínaje *Divým člověkem* Gao začíná používat prostředky odlišné od Brechtových. Brecht oddělil čas děje a čas, kdy se poukazuje k faktu vyprávění. Místo zcizovacích efektů, které zastavují děj a probíhají mimo něj (písničky, vypravěčovy komentáře, promluvy postav bokem), Gao experimentuje se zcizením, které probíhá zároveň s představováním emocí a které je bližší původnímu pojetí *jingju*. Aby podpořil antiiluzivní účinek, Gao se pokouší zavést promluvy herců ve druhé a třetí osobě, tedy postupy, které nemají v čínském divadle

tradici. Zároveň se ale nevzdává emotivního působení hereckého projevu, což, jak jsme zmínili v kapitole 3. 4., nemusí vést k zamýšlenému odstupu. Tradiční čínské divadlo také kombinuje oba prostředky, odstup i vcítění, ale podobně jako Brecht je časově odděluje. Odstup ovšem není tak zvýrazněn jako u Brechta (tyto momenty bývají kratší) a ani zcela neruší momenty vcítění. Zároveň ale není časově propojen s momentem vcítění jako u Gao Xingjiana natolik, aby byl přehlušen emocemi.

Už v *Divém člověku* se Gao začíná pokoušet propojovat odstup a emoce. Ve scénických poznámkách k *Divému člověku* vybízí inscenátory k vytvoření „hřejivé a srdečné atmosféry, v níž budou herci přímo komunikovat s diváky“. (Chen 1995, s. 96) Diváci se tak mají stát neoddělitelnou součástí „totálního divadla“ a nejprve si prožít příběh (spíše ve smyslu Stanislavského), aby o něm následně mohli uvažovat v přestávkách mezi jednáními (ve smyslu Brechta). I ve *Druhém břehu* jsou ještě neutrální herci oddělení od svých postav, tady už se ale postupně propojují v jedno: herci přicházejí na scénu jako neutrální herci a následně se prolnou s kolektivní postavou jménem Herci a později Dav. Nakonec se opět mění v Herce. Ve *Městě mrtvých* se Gao ještě vrací k brechtovskému vypravěči. Výrazný zlom nastává v *Mezi životem a smrtí* a v *Otázkách na odpovědi*, kde dostává velký prostor práce se druhou a třetí osobou řeči.

Hlavní rozdíl mezi Gao Xingjianovými a Brechtovými postupy tedy ve zkratce vyvstal v období posunu Gaova zájmu od společenských problémů k zájmu o k psychologii jedince a o lidské nitro, čímž se vzdálil Brechtovu navenek orientovanému přístupu a společenské angažovanosti. V tomto nasměrování (a jeho proměnách) se velice zajímavě promítají dobové společenské podmínky, domácí kulturní tradice autorů i cizí vlivy.

IV. Gao Xingjianův „tradiční modernismus“

V této kapitole shrneme proměny Gao Xingjianovy dramatické tvorby, které jsme již naznačili v předchozích oddílech.

Identitu jedince v tradiční čínské konfuciánské kultuře definuje v první řadě jeho společenská role vyjádřená konkrétními rodinnými a společenskými vztahy (více viz Tam 1995). Podobně i po roce 1949 se po všech proměnách první poloviny 20. století vrací důraz na kolektivitu, a role jedince se opět tvoří výhradně pevně danými společenskými vztahy. Gao Xingjian se, také vzhledem ke svému rodinnému zázemí, od počátku přijetí pevné společenské role brání a dává přednost roli spisovatele stojícího na okraji (nebo ještě raději zcela mimo).

Tímto dobrovolným odchodem na okraj nastupuje cestu individualizace, která již není utvářena sítí vztahů zvenčí, ale vlastními silami jedince, který za sebe plně zodpovídá. V tom, jak ukazuje i odkaz na Lu Xunovu jednoaktovku *Pocestný* při prvním uvedení *Autobusové zastávky*,⁷⁶ navazuje na Májové hnutí,⁷⁷ které se důrazem na jedince radikálně vymezovalo proti represivnímu charakteru staré (konfuciánské) morálky, založené na bezpodmínečné podřízenosti jednotlivce společenskému celku. Gao Xingjiana je tedy možné řadit do druhé vlny individualismu v Číně, jejíž počátek spadá právě do 80. let. Jde o první bod, díky němuž lze hovořit o „tradičních“ kořenech Gaoova modernismu.

Gaoovy formální experimenty, inspirované západními postupy, zřejmě vycházejí právě z tohoto individualismu. Zpočátku jde o potřebu vymezit se umělecky proti ideologicky pojímanému realismu a prosadit vlastní, subjektivní vidění světa. Z toho vychází prvotní téma jedince konfrontovaného s kolektivem v *Poplašném signálu*, *Autobusové zastávce*, *Divém člověku*, *Druhém břehu* a *Uprchlících*. V této fázi Gao čerpá plně z Brechta, zároveň se tu projevuje i Beckettův vliv.

Další fáze nastává v exilovém období. Typická jsou pro ni dramata *Mezi životem a smrtí*, *Otázky na odpovědi* a *Noční tulák*. Gao se tu podle vlastních slov přiklání k „univerzálním tématům“ (jedná se především o krizi „já“ a jeho následnou redukci). V tomto tvůrčím období se ve svém díle nejvíc přibližuje Beckettovi a jeho slepé ulici bez východiska.

⁷⁶ Tuto Lu Xunovu hru ale lze číst jak v individuální, tak v politické rovině.

⁷⁷ *Wusi yundong* (五四运动) je čínské kulturně-politické hnutí, pojmenované podle demonstrací proti slabé reakci čínské vlády na Versailleskou mírovou smlouvu, které ho 4. května 1919 rozpoutaly. Obvykle se tak označuje období cca. 1915–1921, které se vyznačovalo bouřlivými kulturními změnami, silným západním vlivem, tažením proti tradičním konfuciánským hodnotám, nacionalismem a tlakem na modernizaci a demokratizaci Číny.

Téma těchto tří dramát je však univerzální jen zdánlivě, protože všechna očividně odkazují k typicky západnímu modernímu subjektivismu; Gao Xingjianův úhel pohledu se v tomto období posouvá ještě výrazněji směrem k jedinci a v logickém důsledku je nastoleno téma rozpadu „já“ zbaveného jakýchkoliv vazeb ke světu a k lidem.

Přitom si Gao zároveň vůči individualismu zachovává výhrady, jak ukazují například jeho výše zmíněné reakce na Grotowského a na Sartra. Staví se k němu podobně jako ke všem ostatním zdrojům, z nichž čerpal. Odmítá zcela přijmout západní subjektivní pozici, tuší její nástrahy a stále se pokouší udržovat si od ní odstup. Z děl jeho exilového období je ale zřejmé, že se mu to ne pokaždé daří.

Zároveň lze v jeho tvorbě najít nepřetržitou inspirační linii vycházející z domácí kultury. Jde v první řadě o celostní pohled velmi blízký hledisku čchanovému buddhismu, popřípadě ještě starší vrstvě čínského myšlení – taoismu.

Tento pohled je zdrojem Gao Xingjianových uměleckých zásad (jako je princip tvorby bez „-ismů“ a koncept „chladné literatury“) a dramatických teorií (projevuje se v konceptu „vícehlasu“ a v práci s jazykem i s různými osobami řeči). Zmíněné hledisko se samozřejmě promítá i do celé jeho dramatické tvorby a je právě tím, co Gaovi umožňuje odlišný náhled na situaci, která pro Becketta byla bezvýchodná, i na situaci, která je pro Brechta řešitelná jen společenskými změnami. Podle Peng Fenga je tento celostní náhled obecným rysem tradiční čínské estetiky:

Stručně řečeno, hlavní rozdíl mezi čínskou a západní estetikou, jak ho chápe Zong,⁷⁸ vychází z rozdílného náhledu na svět. Vůdčím světovým názorem čínské kultury je jednota člověka a přírody, zatímco na západě je to rozdělení na subjekt a objekt. Čínská estetika, zakotvená ve svém specifickém pohledu na svět, považuje za nejvyšší estetický ideál *Yijing* (意境), prostor, v němž se subjektivní city propojují s objektivními okolnostmi a spolu ústí do harmonické jednoty. (Peng, s. 10)

Jakkoliv se Gao v některých svých tvůrčích obdobích tomuto pohledu na svět vzdaluje, vždy se k němu nakonec vrací, což ukazují i jeho stálé návraty k tématům vycházejícím z čínské kultury. V tomto bytostném „čchanovém“ (a snad lze říci i taoistickém) náhledu, který usiluje o propojení subjektu a objektu, tedy Gao navzdory všem formálním modernistickým experimentům stále zůstává nepřehlédnutelně tradiční.

78 Zong Baihua (宗白华, 1897–1986), vlivný čínský estetik.

Závěr

Na závěr se pokusíme shrnout nejdůležitější poznatky ve vztahu k úvodní kapitole. Předpokládali jsme, že Gao Xingjiana setkání se západními modernisty přivedlo k některým tradičním rysům čínské kultury, k nimž by si zřejmě jinak hledal cestu obtížně.

Tento předpoklad se podařilo zčásti potvrdit, ale ukázalo se, že tato setkání měla ve skutečnosti mnohem komplikovanější a zajímavější průběh, než jsme zpočátku očekávali. Samozřejmě nelze dobře rozlišit, ke kterým prvkům tradiční čínské kultury se Gao uchýlil právě díky konfrontaci s určitým autorem a nakolik byly tyto cesty paralelní, jisté dopady však četba západních modernistů měla prokazatelně. Je například velmi pravděpodobné, že zájem o postupy Pekingské opery u Gao Xingjiana vyvolal právě Bertolt Brecht, a zřejmě teprve poté ho Huang Zuolin přivedl na myšlenku syntézy různých tradičních i moderních postupů, ať už východních nebo západních.

Stejně tak Gaovo uvažování blízké čchanu se očividně rodilo v těsném kontaktu s dílem Samuela Becketta. Dialog, který Gao s Beckettem vedl, se projevuje napříč celou jeho tvorbou. Ve většině Gaových her pak můžeme spatřit hledání východiska z beckettovských bezvýchodných situací, jež se v průběhu doby různě vyvíjí: hledání začíná osamocenou cestou pryč od davu (*Autobusová zastávka*), která směřuje přes hledání útočistě v přírodě (*Divý člověk*) do vlastního nitra (*Druhý břeh*), aby se počátkem exilového období na moment proměnila v únik (*Uprchlíci*). V následujících hrách jsme svědky nesnadného průchodu vlastním nitrem, který, jak jsme ukázali, téměř vždy směřuje k východisku, jež nabízí čchan.

Přitom samozřejmě nelze opomenout roli dobového čínského kontextu, který Gaovo umělecké směřování silně formoval přinejmenším do doby odchodu do exilu, a také roli Gaovy exilové situace, jež se odráží v jeho pozdějších dílech.

Podstatnou hybnou silou je v Gaově díle reakce na západní individualismus a subjektivismus, kterou setkání s moderními západními autory a následný život na západě vyvolal. Zásadu tvořit bez „-ismů“ a koncept „chladné literatury“ lze zčásti považovat za projevy této reakce. Nakonec se v Gaově díle zdá nejzajímavější právě tato snaha o nezaújaté čchanové uvažování, díky níž dochází k originální syntéze východních i západních a tradičních i moderních divadelních postupů, která může obohatit nejen moderní čínské divadlo, ale i současné divadlo západní.

Literatura

Primární literatura / Prameny

- BECKETT, Samuel (1986a). *Čekání na Godota*. Přel. P. Ouředník. Praha : Odeon.
- BECKETT, Samuel (1986b). *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber Ltd.
- BRECHT, Bertolt (1958). *Myšlenky*. Praha : Československý spisovatel.
- BRECHT, Bertolt (1989). „Me-ti : Kniha proměn“. In BRECHT, B. *Kalendářové a jiné historky*. Přel. R. Vápeník. Praha : Odeon, s. 234–342.
- GAO Xingjian (1984). „Contemporary Technique and National character in Fiction“ 《现代技巧与 民族精神》. In SOONG, S. C. – MINFORD, J. (eds.). *Trees on the Mountain, An Anthology of New Chinese writing*. Hong Kong : The Chinese UP.
- GAO Xingjian (1996). *Meiyou zhuyi* 《没有主义》. Hong Kong : Tiandi tushu.
- GAO Xingjian (1998). „Bus Stop“. (Translated by K. Besio). in YAN Haiping (ed.) *Theater and Society : An Anthology of Contemporary Chinese Drama*. Armonk, New York and London : M. E. Sharpe.
- GAO Xingjian (1999). *The Other Shore: Plays by Gao Xingjian*. Translated by G. C. Fong. Hong Kong : The Chinese UP.
- GAO Xingjian (2001a). *Duihua yu fanjie* 《對話與反詰》. Taipei : Lianhe Wenxue.
- GAO Xingjian – LEE, Mabel (2001b). *The Case for Literature*. PMLA, Vol. 116, No. 3 (May, 2001), s. 594–608.
- GAO Xingjian (2004). *Le Témoignage de la littérature*. Traduit par N. et L. Dutrait. Paris : Éditions du Seuil.
- GAO Xingjian (2010). *Hora duše*. Přel. D. Molčanov. Praha : Academia.
- LU Xun (2003). „Guoke 《过客》 / Le passant“ in Yecao 《野草》 / *Les herbes sauvages*. Beijing : Waiwen chubanshe.

Prameny na internetu:

- GAO Xingjian. *Bi An* 《彼岸》. [online]. [cit. 10. 11. 2010]. Dostupné na [www: <http://ishare.iask.sina.com.cn/f/7609361.html>](http://ishare.iask.sina.com.cn/f/7609361.html).
- GAO Xingjian. *Che zhan* 《车站》. [online]. [cit. 25. 11. 2010]. Dostupné na [www: <http://ishare.iask.sina.com.cn/f/7880554.html>](http://ishare.iask.sina.com.cn/f/7880554.html).

GAO Xingjian. *Dui yizhong xiandai xiju de zhuiqiu* 《对一种现代戏剧的追求》. [online].

[cit. 4. 2. 2011]. Dostupné na www: <<http://ishare.iask.sina.com.cn/f/7006643.html>>.

GAO Xingjian. *Ming cheng* 《冥城》 [online]. [cit. 16. 7. 2011]. Dostupné na www:

<<http://ishare.iask.sina.com.cn/f/8191876.html>>.

GAO Xingjian. *Wo yu Bulaixite*. 《我与布莱希特》. [online]. [cit. 24. 7. 2011]. Dostupné na

www: <http://blog.sina.com.cn/s/blog_4d1992030100k7p8.html>.

Sekundární literatura

- BANHAM, Martin (ed.) (1995). *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge UP.
- BARMÉ, Geremie (1983). „Chinese drama: To be or not“. *The Australian Journal of Chinese Affairs* No. 10 (Jul., 1983), s. 139–145.
- BARMÉ, Geremie (1984). „A Touch of the Absurd – introducing Gao Xingjian and his play The Bus-stop“. In SOONG, S. C. – MINFORD, J. (eds.). *Trees on the Mountain, An Anthology of New Chinese writing*. Hong Kong : The Chinese UP.
- DIVAY, Gaby (2007). *Brecht's Use of Moism, Confucianism and Taoism in his Me-Ti Fragment*. e- Edition, ©August, 2007. [online]. [cit. 19. 7. 2011]. Dostupné na [www: <http://home.cc.umanitoba.ca/~divay/ps/brechtMeTi.html>](http://home.cc.umanitoba.ca/~divay/ps/brechtMeTi.html)
- FEI, Faye Chunfang (ed.) (1999). *Chinese Theories of Theater and Performance: From Confucius to the Present*. USA: The University of Michigan Press.
- FOSTER, Paul (2002). *Beckett a zen*. Praha: Mladá fronta.
- FONG, Gilbert C. F (2005). „Freedom and Marginality: The Life and Art of Gao Xingjian“. In *Cold Literature: Selected Works by Gao Xingjian*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong. s. viii–xlv.
- GILBERTOVÁ, K. E. – KUHN, Helmut (1965). *Dějiny estetiky*. Praha : SNKLHU.
- CHEN Xiaomei (1995). „A Wildman between the Orient and the Occident“. In CHEN Xiaomei. *Occidentalism: a theory of counter-discourse in post-Mao China*. New York: Oxford. s. 87–103.
- CHENG, Anne (2006). *Dějiny čínského myšlení*. Praha : DharmaGaia.
- JUNG, Carl Gustav (1994). *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis.
- KALVODOVÁ, Dana (1992). *Čínské divadlo*. Praha: Panorama.
- KRAJČIOVÁ, Jana (2007). *Hľadanie identity v diele Hora duše spisovateľa Gao Xingjiana* (diplomová práce). Bratislava.
- LEE, Gregory B. (1993). *Chinese Writing and Exile*. Center of East Asian Studies at the University of Chicago.
- LEE, Gregory – DUTRAIT, Noël (2001). „Conversations with Gao Xingjian, the first 'Chinese' Winner of the Nobel Prize for Literature“. *The China Quarterly*, no. 167.
- LEE, Mabel (1995). „Without Politics: Gao Xingjian on Literary Creation“. *Stockholm Journal of East Asian Studies* 6.
- LEVIT, Donald. *Towards a cold literature: Bertolt Brecht's Influence in the theatrical work of Gao Xingjian*. [online]. [cit. 25. 11. 2010]. Dostupné na www:

<www.donnylevit.com/images/gao_brecht_levit.pdf>

- LIVINGSTONE, Rodney (1998). „Brecht's *Me-ti*: a question of attitude“. In GILES, S. – LIVINGSTONE, R. (eds.). *German Monitor No. 41: Bertolt Brecht, Centenary Essays*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi B. V.
- PENG Feng. *The limits of Aesthetic Modernity in Zhu Guangqian's Aesthetics*. [online]. [cit. 13. 7. 2011]. Dostupné na www: <<http://www.phil.pku.edu.cn/zxm/pdf/spec06.pdf>>
- POHL, Karl-Heinz. *Identity and Hybridity – Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*. [online]. [cit. 13. 7. 2011]. Dostupné na www: <http://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/identity_and_hybridity.pdf>
- QUAH, Sy Ren (2004). *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- ROSEN, Steven (1976). *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradition*. New Brunswick : Rutgers UP.
- TAM, Kwok-Kan (1995). „Self-Identity and the Problematic of Chinese Modernity“. *The Humanities Bulletin* 4. s. 57–64. [online]. [cit. 7. 7. 2011]. Dostupné na www: <<http://sunzi1.lib.hku.hk/hkjo/view/8/800076.pdf>>
- TAM, Kwok-Kan (2001). „Drama of Paradox: Waiting as Form and Motif in The Bus-Stop and Waiting for Godot“ in TAM, K. (ed.). *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong : The Chinese UP.
- YAN Haiping (2001). *Theatrical impulse and posthumanism*. World Literature Today No. 75; Norman, Winter.
- ZHAO, Henry Y. H (2000). *Towards a Modern Zen Theatre: Gao Xingjian and Chinese Theatre Experimentalism*. London : School of Oriental and African Studies.
- ZHAO Yiheng (2001). *Gao Xingjian yu Zhongguo shiyan xiju : Jianli yizhong xiandai xiju*. 《高行健与中国实验戏剧：建立一种现代禅剧》. Hong Kong : Tiandi tushu.